lian Przyboś · Julian
zyżanowski · Mieczysław
strun · Eugeniusz Sawry-
owicz · Jarosław Iwasz-
ewicz · Artur Międzyrzecki
Stefan Flukowski · Karol
ejči · Jean Bourrilly ·
ward Csató · Paweł
sienica · Paweł Hertz ·
rzy Starnawski · Zbigniew
Bieńkowski

twórczość

WRZESIEŃ 1959

twórczość

WRZESIEŃ 1959 ROK

9

twórczość

ROK XV WRZESIEŃ 1959 NR 9

SPIS TREŚCI

Julian Przyboś
JA ŚWIAT...
str. 5

Julian Krzyżanowski
TWÓRCA NOWOCZESNEGO DRAMATU POLSKIEGO
str. 16

Mieczysław Jastrun
JULIUSZA SŁOWACKIEGO KSIĘGA LEGEND
str. 24

Eugeniusz Sawrymowicz
MISCELLANEA O JULIUSZU SŁOWACKIM
str. 36

Jarosław Iwaszkiewicz
POGRZEB SŁOWACKIEGO
str. 48

Artur Międzyrzecki
„NA BRZEGI NILU, W AFRYKI PUSTYNIE..."
str. 52

Stefan Flukowski
WIZYTY
str. 61

Karol Krejči
JESZCZE KILKA SŁÓW O LUDOWOŚCI „BALLADYNY"
str. 83

Jean Bourrilly
(przełożył *Jerzy Lisowski*)
O DOŚWIADCZENIU POETYCKIM MŁODEGO SŁOWACKIEGÓ
str. 96

Edward Csató
„MARIA STUART" CZYLI MŁODZIEŃCZA ROZTERKA
str. 107

Paweł Jasienica
WIZJE PRAPOLSKI
str. 126

Paweł Hertz
UWAGI O LISTACH SŁOWACKIEGO I NA ICH MARGINESIE
str. 133

Jerzy Starnawski
PIERWSI CZYTELNICY MŁODZIEŃCZEJ TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO
str. 142

Zbigniew Bieńkowski
ZA GRZECHY MODERNY
str. 146

Wśród książek

ZIELONE PTAKI — *Janusz Sławiński*
str. 151

LIRYKA JEDERMANNA — *Michał Głowiński*
str. 154

HISZPANIA ZE SNÓW — *Egon Naganowski*
str. 157

MIT O SAFONIE — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 161

NIC NOWEGO — *Tomasz Łubieński*
str. 163

„HISTERYCZKA" MAGDY LEI — *Danuta Danek*
str. 164

POD PRETEKSTEM AMORÓW — *Jacek Frühling*
str. 167

POZA OSSENDOWSZCZYZNĄ — *Jan Józef Lipski*
str. 169

Na widnokręgu

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 171

BIOGRAFIA KAFKI — *Roman Karst*
str. 174

KLUCZ DO LITERATURY NIEZNANEJ — *Donata Ciepieńko-Zielińska*
str. 177

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 180

Noty

str. 191

Książki nadesłane

str. 195

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Julian Przyboś

JA ŚWIAT...

Jakbym ja w niebie na sztuki rozpryskał
Boga, a teraz kawałki spadały...

1

Przeczytałem na nowo Słowackiego, ale tak, jak nigdy dotychczas: całego i jednym ciągiem, nie odrywając się od lektury przez tydzień, wypełniając tą poezją całe dni, zarywając noce; czternaście tomów, od chłopięcego tłumaczenia *Elegii* Lamartine'a do osobnej kartki dołączonej „tylko dla Filów" w ostatnim liście do matki i do biletu pisanego w wilię śmierci do lekarza Hłuszniewicza.

Tylko początek tego wielkiego czytania był trudny. Trzeba było trochę siły woli, żeby się nie zniechęcić w trakcie przebiegania wzrokiem po utworach ogłoszonych w pierwszych dwóch tomach. Poeta osądził je w rok potem bardzo surowo, przyjmując wyrok wydany na nie przez Mickiewicza; powtórzył zbyt srogi sąd swojego wielkiego przeciwnika, przyznał, że te pierwsze poezje „są bez duszy". Ogłosił je jednak, a więc odpowiada za nie. Nie ogłosił i z pewnością nie ogłosiłby nigdy wierszy chłopięcych z tak zwanego rękopisu nicejskiego, który zgubił nie zdążywszy zniszczyć, a który na nieszczęście odnaleziono po jego śmierci. Dla historyka literatury takie juvenilia to dokument szczególnie ciekawy, ale dla zwykłego, jak ja, a sumiennego czytelnika obciążenie oczu.

Dzieło ogromne — i gdy szukam jednego jedynego słowa, aby je nim określić, znajduję przymiotnik: n i e s k o ń c z o n e. Nie skończone, to znaczy przerwane, nie zamknięte ostatecznie, otwarte; i nieskończone w znaczeniu: rozpędzone siłą wyobraźni w nieokreślony bezkres, wiodące „gdzie Bóg — w bezmiar — wszędzie" albo nurkujące w najciemniejsze głębie z „gwiaździcami" zmyślonymi pod idealną falą

Tak błyszczącymi, że mórz dziwotwory,
Delfiny, w morzu swoje łuski skalą.

Takie głębie i gwiaździce nie istnieją w morzu. Wywołał je pęd wyobraźni niosący słowa od tego, co widziane i bliskie, do nieuchwytnego bezmiaru, ten sam, co w rozprawie poetyckiej z Mickiewiczem przeciwstawił pełzaniu —

lot, chrześcijańskiej pokorze Księdza Piotra — dumę szyszaków o piórach z ognia.

Spostrzegłem się, że zamiast nazywać własnymi słowami poezje Słowackiego, przytaczam jego słowa. Oto skutek tego zanurzenia się z głową w morzu jego słów, zdań i strof. Kto z piszących choć raz w życiu tak zupełnie pogrążył się w mowie tego poety, ten, choćby urągał girlandom jego róż, słowików i duchów, choćby złościł się i kpił z nadmiaru tęcz i „poetycznościów" — niech wie, że nie zrobił tego bez śladu w swojej mowie.

(Zarysowuje się teraz, akurat w tym rocznicowym 1959 roku, powrotna fala niechęci do wielkiego boga poezji polskiej. Przeciwne Mickiewiczowi słońce znów usiłuje się zaćmić słońcem „dawnego boga litewskiego". W fali tej pluskają się i ci młodzi poeci, co z morza Słowackiego znają tylko miejsca spłycone przez lekturę szkolną, i owi starsi, którzy są tylko zetlałym cieniem cienia jego słów. Tamci jeszcze nie zgłębili morza, ci, naśladując, zwątpili: lecz to zwątpienie ich tylko słusznie osądza.)

2

Dzieło nie skończone, otwarte... Zdaje się olbrzymim fragmentem jakiejś nieogarnionej całości. Choć zawiera ono wiele poematów i dramatów wykończonych, nie zamykają one, nie określają ścisłymi konturami postaci tej poezji. Gdy pragniemy nazwać poezje Mickiewicza, wymieniamy tytuły: *Pan Tadeusz, Dziady*. Lecz który utwór Słowackiego ogarnia go tak, żeby, przytoczony w takim zwrocie synonimicznym, jak „autor *Pana Tadeusza*", nazywał go niemylnie? Mówi się „autor *Beniowskiego*", to dzieło uważając za najbardziej charakterystyczne, ale przecież to tylko fragment ogromnego, nie skończonego poematu. Wobec obszerności tej poezji — nazwanie Słowackiego autorem *Kordiana* czy *Anhellego* byłoby równie ułomne, jak mianowanie Mickiewicza: „autor *Ballad i romansów*" czy „autor *Grażyny*". A gdy zważymy, że lwia część dzieła Słowackiego pozostała w rękopisie, że za życia ogłosił zaledwie jedną czwartą część tego, co napisał, że właśnie śród tych trzech czwartych jego twórczości wznoszą się szczyty jego poezji — nieodparcie narzuca się uczucie zdumienia, jakim nie zaskakuje nas w literaturze polskiej nikt, nawet Norwid. W każdym, nawet najdrobniejszym ułamku, rzuconym często na marginesie innych wielkich kompozycji, błyszczy świetność tego geniuszu, ale brak w sumie utworów Słowackiego dzieła przedstawicielskiego, takiego, w którym by się zmieściła cała jego materia poetycka, w którym by błysnęła i dała pełny swój blask cała jego sztuka poetycka. Ta sztuka jest zawsze szersza i bogatsza, jakby nie mogła się wcielić i wyczerpać w żadnym zamkniętym utworze, w żadnym temacie, w żadnej cząstkowej treści wypowiadanego świata.

Szczyty poetyckie Słowackiego wzbijają się nieoczekiwanie i nagle, jak w erupcji wulkanicznej: czytelnik staje przed nimi — zawsze zaskoczony. Czytając *Pana Tadeusza* czy *Dziadów* Część III wiem, że przez wiersze płynie prąd poetycki o jednakim napięciu i na najświetniejsze obroty poetyckiej mowy jestem przygotowany. Słowacki olśniewa znienacka i jakby mimolotem, spiesząc w rwącym toku mowy dalej i dalej. Mówiąc o szczytach, nie mam tu na myśli „arcydzieł", dzieł skończonych czy pozostałych we fragmentach, lecz te wzloty mowy, które wznoszą naszą wyobraźnię językową na nowe wyżyny:

zdania-obrazy, powiedzenia-emocje, wzorce słowne nieznanych wzruszeń serca i wyobraźni, błyskawice-myśli. Te obroty mowy, które zmieniają nasze widzenie, czucie i wartościowanie — słowem: poezję *in actu*.

Czytając dojrzałego, a zwłaszcza późnego Słowackiego, tego z papierów pośmiertnych, doznaję raz po raz takich olśnień i takiego — bliskiego przestrachowi — zachwytu, jakich, a raczej jakiego doznałem raz jedyny. Wstąpiłem — dla zwiedzenia — do pewnego kościoła i musiałem się zatrzymać: ksiądz czytał właśnie ewangelię według św. Mateusza, opowieść o końcu świata, kiedy Syn Człowieczy ma przyjść sądzić żywe i umarłe. Słuchałem tego tekstu i dopóki była mowa o spadaniu gwiazd i zaćmieniu słońca, uznałem go za mierny i nudnawy — aż pchnęło mnie w piersi ostrze końcowe proroctwa: „Niebo i ziemia przeminą, a słowa moje nie przeminą".

Pytałem siebie: który z poetów użył tak zuchwałej przesadni dla określenia wielkości i trwałości swojego dzieła, swoich słów? Znam tylko jednego: Słowacki. To on powiedział o sobie: „Ja świat...", „ja moc światłości i tworząca siła", to on tak samo, jak głoszony w ewangelii prorok, był pewny, że:

Niedawno mój duch ogniami dmuchnął
Na górę Heklę, tak jak prorocy,
I wnet spod ziemi wulkan wybuchnął,
Od stu lat śpiący...

I nie był to tylko zwrot retoryczny, hiperbola artystycznej siły twórczej, jak owo Mickiewiczowskie „Kręcę gwiazdy moim duchem". Aby powiedzieć, że „niebo i ziemia przeminą, a słowa moje nie przeminą", trzeba się istotnie czuć bogiem. * Mówiąc: „Ja świat", Słowacki też doszedł do kresu mowy i człowieczych możliwości czucia i wyobraźni — i, stanąwszy na brzegu szaleństwa, nie uląkł się, nie zadrżał.

3

Lecz to są urwiska i przepaście, do których dotarł mając już „pracą ducha zarobione" wszystkie wzniosłości i świetności mowy obrazowej, na jakie stać było w jego czasie język polski. Czy mam je wskazywać palcem, aby przekonać niewiernych i drwiących z róż, gołębi i słowików? Dla ukazania nowatorstwa autora „poematu dla Boga" zrobiono w naszej historii literatury więcej niż dla odkrycia sztuki poetyckiej Mickiewicza. Ci, którzy nie mogą czytać poezji Słowackiego, bo wydaje im się dziś poetycznie pustą frazeologią — nie widzą, jak ta konwencjonalna dzisiaj poetyczność była wtedy jeszcze świeża i niezużyta. Zużyli ją i zepsuli niezliczeni epigoni od Młodej Polski do naszych dni. Ale to prawda, że we wcześniejszych utworach ona przeważa — dzisiaj już martwa. W dziełach późniejszych ponoszący pęd mowy niesie w każdej strofie jakiś obraz niezwykły i odkrywczy, jakieś widzenie lśniące

* Później rozwiano moje oczarowanie tym szaleńczym obrazem poetyckim. Pewien, pochodzący z Polski, znawca Biblii, wykładowca na Sorbonie (niestety, zapomniałem jego nazwiska), wyjaśnił mi, że ten zwrot włożony w usta Jezusa nie jest oryginalny, że jest to ustalony stereotyp słowny: takim powiedzeniem posługiwali się w imieniu Jehowy na świadectwo prawdziwości swoich słów inni prorocy, poprzednicy ewangelistów.

jak brylant. Nie ma strofy w *Beniowskim* czy w pomiatanym (jako rzekomo nieczytelny) *Królu-Duchu,* w której by nie błysnęła w słowach olśniewająca wizja, zdanie czy fraza do dziś poetycko najżywiej żywa.

Otwieram oto na próbę — gdzie bądź — *Beniowskiego.* Czytam:

Przez ciemne, smutne gościńce kurhanów
Niesie go czarny koń dniami i nocą.
Pod ziemią tętna zakopanych dzbanów
Z prochem rycerzy — na niebie łopocą
Kruki jak stada posępne szatanów;
W czaharach zbroje rycerzy migocą
I dzidy błyszczą krwawymi płomyki.
Tam na kurhanach posępne lirniki
Siedzą i grają dumy dawnych czasów.

Żeby wyczerpać opisem doskonałe piękno tej strofy, musiałbym napisać osobną rozprawkę. Ale kto ma ucho, słyszy tętent kłusem biegnącego konia i ze zdumieniem spostrzega, słuchając rytmu i zestroju sylab, jak ten głuchy stuk przemienia się w muzykę, jak ta strofa staje się lirą grającą. A kto ma oczy, widzi i poznaje, że krajobraz stał się wizją, błyskawicznym skrótem, wyciągiem z wielu wrażeń wzrokowych: czarny koń, łopot skrzydeł kruków, migot zbroi i błysk krwawych płomyków-dzid. Ignacy Matuszewski odczułby i uwydatnił w tym obrazie nastrój — i uznał Słowackiego za prekursora symbolistów, ale nie to nas dzisiaj porywa. Na przykładzie tej strofy zważcie różnice między sztuką opisu Mickiewicza a Słowackiego.

Pisałem kiedyś w rozprawce na temat *Pana Tadeusza,* że Mickiewiczowska sztuka opisu była syntezą, koroną i zamknięciem tradycyjnej „opisowości" w poezji. Ale opisowość w *Panu Tadeuszu* nie otwierała poezji epickiej nowych horyzontów — i na tle sztuki poetyckiej w owym czasie należała już do przeszłości. To Słowacki zrozumiał, że tamta sztuka opisu nie narzuca wyobraźni widzenia pejzażu czy rzeczy i służy raczej poznaniu szczegółów (a więc powolnej ornamentyce wyobrażanej rzeczywistości) niż naszemu pogotowiu wyobraźni czyhającej na natychmiastowe ujrzenie tego, co poddają słowa. Po rewolucji dokonanej w tej sztuce przez Słowackiego opisowość taka, jak w *Panu Tadeuszu,* to tyle chwalone krajobrazowanie — stało się w poezji polskiej anachronizmem.

Widzę, że dalej już pisać nie można,
Bo opisowość poezję zabija;

— tak to sobie i innym uświadomił w tymże *Beniowskim.*

Otwieram — na chybił-trafił — *Króla-Ducha:*

Na świecie o mnie śniono. — Śród czeladzi
W podziemnych kuchniach gadano, żem blady
Jak miesiąc, gdy się przejrzy w krwawej kadzi,
W której pływają gniazdem węże-gady.
Że gwiazda złota jakaś mię prowadzi —

(Purpurowe tu tłoczącego ślady)
W ciemny kraj, gdzie się wszelka dusza wściekła,
Na króla duchów czerwonych — do piekła.

Owszem, czyja wyobraźnia nie zechce być uległa temu niesamowitemu widzeniu, wszystko w tej strofie może się wydać nieprawdziwe, fantastycznie zbujane, a nawet groteskowe, wyzywające parodię. Ale, po pierwsze, bez zaufania, jakie winniśmy z góry każdemu poecie — nic, co jest poetyckie, nie wyda się prawdziwe. Poezja przemieni się w nieznośną przesadę. Po wtóre: jeśli nie możecie się zgodzić na tę krwawo-złoto-czarną wizję, posłuchajcie, jak brzmi ta strofa, i porównajcie z melodią poprzednio cytowanej oktawy z *Beniowskiego.*

Słowacki był najmuzykalniejszym poetą polskim, to znaczy: sugestią harmonii słownej wyrażał kolory i kształty. Jeśli zechcecie oddać swoją wyobraźnię słuchową sugestiom tych sylab — p o p r z e z s ł u c h u j r z y c i e w tej strofie blask miesiąca na krwawej wodzie w czarnej kadzi i olbrzymie kroki króla „duchów czerwonych" — gdy zmienia się i przyśpiesza rytm wiersza ujętego w nawias — na koniec zobaczycie ciemny i czerwony kraj, słuchając, jak rytm i dźwięk słów wpadają w pędzącą wściekłość — dosłownie, tzn. dodźwięcznie — do piekła! Czy to słyszycie? A dla wyobraźni wzrokowej znajdziecie w tej strofie przeraźliwie wyraźny obraz: na tle odbitego w kadzi pełnego księżyca „pływają g n i a z d e m węża-gady".

Dawno zauważono, a ostatnio potwierdził to Adam Ważyk: tok mowy poetyckiej Słowackiego jest jasny, lekki, miękki, a Mickiewicza — ciemny, ciężki, twardy. Ważyk jednak nie uwydatnił, że Słowacki miał słuch poetycki absolutny i że ponad niego nikt się nie wzniósł do wyższej harmonii w mowie polskiej. Mickiewicz, którego mistrzostwo w harmonijnym komponowaniu dźwięków słów dostrzegł pierwszy właśnie Słowacki (w recenzji *O poezjach Bohdana Zaleskiego)* — takiego słuchu nie posiadał i niekiedy nie uniknął (świadomie czy nieświadomie) zgrzytów i zbitek spółgłoskowych.

Zacytowałem dwie oktawy z dwu różnych dzieł nie tylko dla próby ich poetyckości. Zestawcie je z jakąkolwiek zwrotką Mickiewicza z zamkniętym kropką zdaniem, np. z zamkniętym dwuwierszem z *Pana Tadeusza:*

Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku
Świt bez rumieńca, wiodąc dzień bez światła w oku.

Albo — dla przeciwstawienia — z pierwszą strofą poematu ruchu, jakim jest *Farys.* Obie te strofy-zdania mogłyby się skończyć na sobie. I powolny tok przytoczonego dystychu z *Pana Tadeusza,* i rozbudowana retorycznie rwąca strofa z *Farysa* są jak rzeźba: stoją samą swoją bryłą, nie odczuwamy wśród czy pod tokiem tych wierszy zapowiedzi dalszego płynienia sylab, nie drży w nich źrodło dalszych jeszcze słów. Strofę z *Farysa,* tak z pozoru dynamiczną, przegradza od dalszego ciągu refren. — Słuchając toczenia się słów w strofach Słowackiego, wyczuwam nieomylnie uchem i jakimś innym zmysłem, może mięśniowo-ruchowym, że są one tylko jedną falą w rzece, że w żadnej strofie nie zatrzymał się ani na chwilę rytm wewnętrzny mówiącego poety, że niesie go muzyczna lotność dalej i dalej. Nie ma kresu obrazów, rytmów i dźwięków,

nienasycona żądza wysłowienia wszystkiego sprawia, że poezja jest mową nie skończoną, otwartą... Żadna piękność nie tężeje w kształt skończony, bo tok mowy porywa ją i zrównuje z innymi zespołami słów. Obrazy-wzruszenia wprawiają się wzajemnie w ruch, nacierają na siebie nieustannie, fala za falą, łącząc się nieznanymi swoimi stronami i kolorami. „Jakie oczy ma Dianna, czarne czy niebieskie?" — zastanawiano się kiedyś i tłumaczono ten niezdecydowany i coraz inaczej nazwany kolor oczu bohaterki Słowackiego impresjonizmem... Dianna miała oczy i czarne, i szafirowe, i szmaragdowe, i każdego innego koloru, jak morze i przestwór. Jak one, wizja poety nie zamykała żadnego koloru i kształtu, ale otwierała je nieskończonej przemienności świata. Świata-światła.*

4

Poeta, co dobre dzieło napisze, a turbuje się o nie, jest niepodobny Bóstwu — bo czyżby Bóg, stworzywszy słońce, posłał anioła, aby się dowiadywał, czy już na nie patrzą ludzie.

Dzieło nieskończone, to znaczy: rozpędzone siłą wyobraźni w nieskończoność; wyobraźni, co objąwszy świat ludzi, historię i naród, poszybowała w bezmiar, w owo „wszędzie" z *credo* poety z V pieśni *Beniowskiego*. Poezja, której treścią stało się w końcu to, co najistotniejsze w kosmosie: „moc światłości i tworząca siła".

A tę moc światłości utożsamił z sobą, a siebie z Bogiem. Poezję przemienił w kosmogonię.

Jak się to stało, jak dobiegł do tej ostateczności swojego człowieczeństwa i swojej poezji? Zanim na to odpowiem, muszę dać odpowiedź tym, co ostatni okres twórczości Słowackiego uważają za obłędny. (Podobno nawet umiłowana matka poety miała się skarżyć, wróciwszy z Wrocławia, gdzie spotkała się z synem po latach rozłąki: „Syn mi się zmarnował!".) Przecież treści, którym dawał wyraz poetycki, to idee obłędne. Jak nazwać człowieka, który się uważa za przedwiecznie wyznaczonego wodza narodu, wielekroć się wcielającego w kolejne żywoty królów? Co powiedzielibyśmy, gdyby ktoś dzisiaj zaczął się uważać za kosmiczną siłę, za moc stwarzającą świat i wszystkie formy życia, za Boga?

Gdyby to był jakiś Matysiak i gdyby to o sobie opowiadając nic innego nie robił, jak to, co przeważnie robią dzisiaj Matysiaki, tj. chodził do biura — zwolnilibyśmy go z pracy i poddali leczeniu. Nieoczekiwana rewelacja Matysiaka zwiastowałaby niebezpieczeństwo grożące z jego strony biuru, w którym dotychczas pracował. Ale co myśleć o tym, że Juliusz Słowacki uważał się za rewelatora „prawd genezyjskich" i za moc stwórczą świata? Wstydzić się

* Doszedłszy do tych określeń, przypomniałem sobie *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* Krasińskiego. Znajduję w tej przyciężkiej rozprawce takie przenikliwe spojrzenie na poezję autora „poematu dla Boga": „...czym to wszystko, co już prawie zewnętrznego kształtu się pozbyło, lecz natomiast samą iściznę natury swojej dotkliwie wyraziło — tem sie marzy, że jest poezja Słowackiego w literaturze naszej". I jeszcze: „...stawanie się i znoszenie, tworzenie i niszczenie — i utrzymuje się następstwem tych znoszeń, raczej ruchem niż postacią, tak jak w muzyce".

za niego i ten okres jego nieustannie się doskonalącej twórczości, ostatni, a więc najświetniejszy artystycznie, wstydliwie pomijać? Lub usprawiedliwiać nieszczęśliwą sytuacją polityczną emigracji?

Boże, ja przed wieki był i byłem w Panu,
Ja moc światłości i tworząca siła
— — — — — — — — — — —
Jam jest Duch, nic się nie stało beze mnie.
Ja świat... do celów ostatecznych wiodę,
Ja wszelkie prawo kładę w sił objawie,
Ja potem anioł — staję na tym prawie.

Tak, to zdumiewające i powiedziane pięknie. Lecz, czujemy to niemylnie, takie wyznania Słowackiego nie są tylko literaturą, że mówił tak nie tylko dla pięknego mówienia, lecz dla obwieszczenia prawdy; że tak wierzył i myślał, obłędnie i szaleńczo. Co więc o tym sądzić? Pytania tego nie da się u nas uniknąć, choć brzmiałoby ono prostacko w krytyce literatury francuskiej czy niemieckiej, do których należą w równej mierze Rimbaud i Lautréamont, co Corneille i Voltaire — Hölderlin i Rilke, co Goethe i Thomas Mann.

„Do celów ostatecznych wiodę" — powiedział o sobie, a cóż jest ostatecznym celem pracy poety? Co poeta robi? Ze wszystkich teorii twórczości poetyckiej najbliższym prawdy wydaje mi się reistyczna definicja T. Kotarbińskiego: poeta też robi rzecz konkretną, a mianowicie: przerabia siebie. Materialista zarzuci tej definicji, że tylko pozornie jest realistyczna, a że w istocie kryje się w niej błąd solipsyzmu czy egocentryzmu; że przecież, żeby przerabiać, trzeba mieć coś do przerabiania, a więc rzeczywistość, i tę rzeczywistość „odbijać". Sądzę, że takie przypominanie o rzeczywistości „odbijanej", gdy mowa o tworzeniu artystycznym, jest równie zbędnym komunałem, jak prawda rzędu: życie jest przemianą materii. Na najwyższych piętrach „nadbudowy" wynalazczość w dziedzinie czystej myśli, fantazji i intelektualnych emocji jest już nie odbijaniem, ale przerabianiem rzeczywistości tak rewolucyjnym, że wolno chyba powiedzieć: stwarzaniem nowego świata dla ludzi, świata nowej cywilizacji i świata nowej kultury. Wielcy twórcy nauki i sztuki mogliby powiedzieć o sobie to, co wyznawca mistycznej teorii ewolucji, Słowacki: „Ja wszelkie prawo kładę w sił objawie".

W sztuce liczą się szczytowe osiągnięcia, to znaczy postaci artyzmu, a więc człowieczeństwa, których już więcej obrysować i przerysować nie można bez obawy karykatury. Formy wyobraźni oraz wzorce odczuwania i wartościowania — doprowadzone do swoich celów ostatecznych. Nie wszyscy wielcy twórcy, tylko z klasycznych ci bardziej od nas oddaleni w czasie, a wśród współczesnych tylko wyjątkowi, tacy, jak Thomas Mann, ustrzegli się autokarykatury, ponieważ z góry wliczyli w swoją sztukę jej parodię. (Ileż w literaturze i sztuce współczesnej jest przewrotnej parodyjności, przedrzeźniania postawy estetycznej i moralnej, zanim się jeszcze jakakolwiek ustaliła! W tej metodzie też widać szaleństwo...) Rzadko tylko potężne uczucie nie przekracza granicy szaleństwa i nie popycha myśli na skraj obłędu. Jeśli pomimo takich zbłąkań się umysłu, czy jakby dzięki nim, wzmaga się moc słowa

i rozkwita sztuka poetycka do osobliwej swojej nad-pełni, to nie uśmiechajmy się drwiąco, kiedy poeta wyjawia: „Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów — bo je mają podszepnięte... a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną...".

Chodzi bowiem o te słowa do rymu tak użyte, by miały potęgę.

5

Powtarzam pytanie: jak to się stało, jak Słowacki doszedł do ostateczności swojego człowieczeństwa i swojej sztuki? Nikt bowiem, kto przeżyje Słowackiego czytając go całego, a nie na wyrywki, nie będzie miał wątpliwości: jest nieubłagana konsekwencja w rozwoju widzenia przez Słowackiego świata i człowieka. To tylko przymuszeni okolicznościami lub uprzedzeni przesądami estetycznymi historycy literatury dzielą to jedno i nieskończenie postępujące dzieło na sprzeczne z sobą etapy: na nawroty to do realizmu, to do irracjonalizmu, rewolucjonizmu szlacheckiego czy owakiego, mówią o załamaniach się i opłakują klęskę ostatniego okresu. Ale czy z gombrowiczowską kpiną i przekorą, czy na serio powiemy, że Słowacki „wieszczem był" — nie uwolnimy się od fatalnej — tak lub inaczej — gniotącej nas jego siły. Bo wielka poezja jest niewyczerpana.

Komentarze i studia o Słowackim nie przestaną się mnożyć, róść będzie biblioteka o autorze *Beniowskiego*, zmieniać się będą sądy. Jak ściśle te sądy związane są z czasem, z sytuacją historyczną, kiedy je wypowiadano — nie trzeba sięgać daleko wstecz do historii sławy pośmiertnej poety. Wystarczy przypomnieć to, co pisano o Słowackim przed kilku laty, przeczytać wstęp M. Jastruna do *Wyboru poezji* z roku 1949 i wstęp Kazimierza Wyki do wydania wrocławskiego. Obaj autorzy wstępów — Jastrun blado i z małym przekonaniem, Wyka z gorącym impetem — bronią Słowackiego jako ideologa, jako poetę wypowiadającego postępowe myśli polityczne i społeczne, a martwią się jego odstępstwami od trzeźwości, od ówczesnego — uświęconego oficjalnie — realizmu. Wyka zakończył swoje studium litanią najwyższych pochwał, w której słowa „lud" i „rewolucjonista" powtarzają się raz po raz: „Rewolucjonista w imię ludu, praw jego rozwoju i postępu, rewolucjonista dostrzegający w zagadnieniach walki narodowo-wyzwoleńczej ich ścisłą zależność od walki mas ludowych o ich przyszłość. Rewolucjonista pełen trzeźwości burzącej, potępiającej ślepy, bezkrytyczny, sarmacki patriotyzm w imię przyszłości narodu; rewolucjonista form dramatycznych, ujawniający poprzez nie bogactwo i tragiczne przeciwieństwa dziejów swego narodu; rewolucjonista języka polskiego i obrazowania poetyckiego, twórca mowy poetyckiej o nieprześcignionym realizmie i namiętności słowa...".

Zgodnie z ówczesną hierarchią wartości w literaturze, pochwała poezji poety została umieszczona na końcu litanii. Czytając jej początek, nie można by się domyślić, że to chodzi o poetę, a nie o Dembowskiego czy Waryńskiego. A przecież pierwszą i oczywistą prawdą jest, że Słowacki, skoro był rewolucjonistą, to przede wszystkim był rewolucjonistą obrazowania poetyckiego. Bez tej podstawowej rewolucji, jakiej dokonał w mowie poetyckiej, wszystkie tytuły do sławy rewolucjonisty straciłyby znaczenie.

Ja, gdy podnoszę wzrok na olbrzymie dzieło tego nowatora, pragnąc dociec,

jaka to siła pchnęła go do rozpętania permanentnej rewolucji widzenia, odczuwania i oceniania świata, widzę w tym dziele najjaśniejszy w naszej literaturze przykład, jak namiętna miłość piękna rodzi w wielkim artyście wielkiego człowieka. Bo nie jest tak, jak to sobie wyobrażają naiwni, że ważne i rewolucyjne myśli, zapładniając piszącego, czynią zeń wielkiego artystę. Nie tylko człowiek tworzy dzieło, ale i dzieło tworzy człowieka, a jeśli idzie o dzieło sztuki, formuje ono nowego człowieka tylko o tyle, o ile on zdołał rozwinąć swoją sztukę, o ile odnowił i zrewolucjonizował język artystyczny. Gdyby w Słowackim nie płonęła niegasnąca żądza piękna, nie wychowałby w sobie największego w naszej poezji trybuna myśli postępowej. Nie rzuciłby najsilniejszego oskarżenia w twarz papiestwu i katolicyzmowi, nie zdobyłby się na niesłychaną odwagę „bluźnierczej" diatryby przeciw ojczyźnie, „papudze narodów" i niewolnicy.

Chyba żaden z naszych wielkich twórców nie był tak integralnym artystą, jak Słowacki. Jeden tylko Chopin tak całkowicie, tak całym swoim życiem był człowiekiem tworzącym piękno i tylko piękno. Najwięksi przed Słowackim poeci — i Kochanowski, i Mickiewicz — poświęcili tylko część swojego czasu swojej sztuce. Zanim Kochanowski usunął się w zacisze czarnoleskie, był dworzaninem, a nawet przypasanym do miecza rycerzem. Mickiewicz był nauczycielem, redaktorem, bibliotekarzem i działaczem politycznym. Słowacki, szczęśliwie wolny od konieczności zarobkowania, z życia swojego uczynił dzieło sztuki. Był pierwszym poetą polskim, który wybrał się w podróż artystyczną, w podróż tylko po wrażenia piękna. Miał pełną świadomość, że każdy jego krok, każdy uczynek liczy się przede wszystkim jako czyn godny artysty.

W dzieciństwie modlił się o życie nawet najnieszczęśliwsze, ale takie, ażeby zyskał sławę pośmiertną. Wychowany w świecie książek i salonu literackiego, zaczął od wierszy naśladowczych, marząc jednak, wbrew tej modlitwie, o natychmiastowej sławie, nie wolnej od pozy i próżności. Z listu do matki wiemy, że początkowo pochlebiał mu nawet druzgocący sąd Mickiewicza o jego pierwszych tomach wydanych w Paryżu. Porównanie poezji autora *Żmii* do pięknego kościoła bez Boga — wcale go nie uraziło, zapewne także dlatego, że wychowany w atmosferze oświecenia, nie był w tych latach religijny. Później dopiero odczuł cały ciężar i niesprawiedliwe przekleństwo tego zarzutu Mickiewicza. Chodziło o ideę, o głębsze znaczenie, którymi winno promieniować piękno. Skarżył się wtedy, że wychowano go tak, ażeby nie był podobny do zwyczajnych ludzi — i tę zwyczajność podniesioną do szlachetnej prostoty kultywując w sobie, pisał i czynił — niezwykle. Jeśli porównamy listy z początku jego emigracyjnego życia z listami późniejszymi, uderzy nas zmiana tonu — i skali jego człowieczeństwa.

Autor *Mnicha* i autor *Grobu Agamemnona* to nie tylko dwaj różni artyści, ale dwaj niepodobni do siebie ludzie. Stylizator i blady esteta zmienił się w gromowładnego barda, trybuna demokracji, oskarżyciela szlachty i kleru. On, nerwowy i chory, umiał się zdobyć na najwyższe męstwo w słowie polskim. Pomyślcie, że *Kordian* ukazał się nie sto kilkadziesiąt lat temu, lecz wczoraj: jeszcze dziś szydercza scena z papieżem wywołuje oburzenie wśród „wiernych". Ale i łatwiejsza odwaga, odwaga fizyczna, stała się udziałem tego chorowitego człowieka, nie szabli przecież i nie działania, lecz pióra. Historia niedoszłego pojedynku z Ropelewskim świadczy o tym wymownie. A jak moc

duchowa artysty karmiła siłę jego postępowania i w jak doskonałym związku kształtowały one charakter poety — widoczne to w fakcie, iż przed owym niedoszłym pojedynkiem napisał Słowacki *Testament mój*, wiersz jeden z najszlachetniejszych i najspokojniejszych w tonie.

Artysta i nade wszystko artysta — w miarę jak kształcił i wznosił swoją sztukę poetycką, ogarniał zarazem coraz szerszy krąg życia narodu i ludzkości. Aż w końcu uczuł w sobie siłę wodza i rewelatora prawd. Schorowany gruźlik jedzie tworzyć konfederację powstańczą w Poznaniu... Ten z pozoru szaleńczy czyn wizjonera wydaje mi się przedsięwzięciem mężniejszym niż równie utopijny Legion włoski Mickiewicza, poety, który zamilkł, działacza zaprawionego do pracy społecznej jeszcze w Wilnie, mężczyzny o silnej konstytucji fizycznej.

Do takiej odwagi i siły charakteru dorósł ten artysta całkowity, człowiek, któremu chyba żaden dzień nie mijał bez wiersza, marzyciel i wizjoner.

6

Wizjoner, który zmyślił chyba tyluż ludzi, co nimf, widm i upostaciowanych duchów. Czerpał surowiec dla rozpalonej fantazji zewsząd: i z życia, i z książek, lepił, wypalał — i ulatniał swoje postaci, jak czarownice — bohaterów wieku w Prologu *Kordiana*. Sypał do kadzi wyobraźni ingrediencje wzięte z historii ludzkości i fantastyczne wieści z historii wszechświata. Pochłonął Biblię, Homera, Danta, Szekspira i Calderona, pożarł i przemienił w substancję własnej wyobraźni i uczuciowości świat innych, pomniejszych poetów. Ci, co gadają, że pisał dla przeciwstawienia się wielkiemu swojemu poprzednikowi i antagoniście, nie rozumieją, że fragmenty np. dalszego ciągu *Pana Tadeusza*, które rzucił lekko na papier, były próbą, wprawką i takiego jeszcze stylu — porzuconą, bo żaden styl nie sycił głodów tego nienasyconego Smoka wyobraźni. Wierzył „sercem poganina w rytm szekspirowski, w Danta i w Homera", aż w końcu świat mu się cały spłomienił i ujrzał „swe archanioły na ogniach i smokach".

To był ów ostatni, „mistyczny", jak mówią, szaleńczy okres jego twórczości, kiedy treścią jego wizji staje się „wiedza genezyjska", kosmos i Bóg. Pisano już wiele o tym, że nie jest to osobowy, katolicki Bóg Mickiewicza. Że już w *Beniowskim* — ten bóg jest w bezmiarze, bóg rozpętanych mocy kosmicznych. Warto porównać doznanie stepu przez młodego Słowackiego z przeżyciem przestworu przez Mickiewicza w *Stepach akermańskich* czy w *Farysie*. Patos, który rodzi się z doznania bezkresnych rozległości ziemi, morza czy nieba, wiedzie Słowackiego w otchłań nieograniczonej wolności. Nie ma w niej żadnego punktu odniesienia ani zatrzymującego celu. Inna jest tęsknota przestrzeni — Mickiewicza: zwraca uczucie z bezmiarów do ludzi lub (jak w *Farysie*) zatrzymuje w jakimś szczytowym ognisku wzruszenia. (Przypomina się tu znakomite zdanie Krasińskiego: o odśrodkowej i dośrodkowej sile poezji tych dwóch poetów.)

Ale czymże jest ów poetycki „Bóg" Słowackiego? Jeszcze jedną, ostatnią jego kreacją, wytworem najrozleglejszej ekspansji w czas i przestrzeń kosmiczną, a więc dla nienasyconej żądzy wolności — czymś najbliższym własnemu ja poety. Słowacki był poetą, a nie teologiem czy po katolicku lub inaczej,

według jakiegoś wyznania, wierzącym. Tworzony na podobieństwo człowieka Bóg wyobraża treść najintymniejszą, znosi w nas nasz wstyd słabości, wstyd ograniczenia. Jeśli odkryjemy osłonkę biblijną i pominiemy konwencjonalne skojarzenia słowa „Bóg" z religią tą czy inną, Bóg Słowackiego objawi się nam jasno i jednoznacznie. To nieustające jego marzenie twórcze, to nie zatrzymana przez żadne spełnienie jego siła twórcza. Tę swoją nienasyconą dziełami moc kreacyjną przerzucił w widzeniu na wszechświat. Powiedział najpierw: ja i świat, ja i Bóg. Potem, w miarę jak obejmował i przetwarzał coraz więcej rzeczywistości widzianej i czytanej, w miarę jak z coraz większą gwałtownością, jakby go gnało przeczucie przedwczesnej śmierci, rzucał ognistej wyobraźni na pożarcie — świat cały, cóż mu pozostało? Jaki wniosek z nienasycenia i nieustannej, potężnej pracy wyobraźni i serca? Doszedł do równania: ja = Bóg. Utożsamił się z siłą kosmiczną, wywodzącą w wieczności nieskończoność przemijających kształtów materii i ducha. Materii i ducha? Uznając ten rozdział, znosił go zarazem. Utożsamiał nawet najniższe formy życia roślinnego z uczuciami i usposobieniami charakterów ludzkich. Czuł się bogiem, to znaczy: bezgranicznie wolnym, nieskończenie twórczym człowiekiem.

Jedyny to przykład w poezji polskiej (a nie wiem, czy znalazłby się drugi w poezji światowej) tak nadludzkiej, bezgranicznej woli wolności. Tylko naród, który straciwszy wolność o tę wolność bił się straceńczo, mógł wydać tak szalonego poetę.

Czy można się więc dziwić, że to ten esteta, poeta czysty i wyznawca rymu Szekspirowskiego — głosił najśmielsze w owym czasie literatury polskiej myśli rewolucyjne? Kto zdobyłby się i dziś na takie na przykład wyznanie:

Bo ojczyznę mą w łańcuchu
Widząc, miałem tę pokorę,
Żem żadnego nie klął ruchu...
Czuł gorących, bo sam gorę,
Modlił się o czasy nowe
I o wrogów mych zwycięstwo,
Choć groziło mi męczeństwo
I w sąd... mogło iść o głowę.
Bo ty nie myśl, że z anioły
Tylko boża myśl nadchodzi.
Czasem Bóg ją we krwi rodzi,
Czasem rzuca przez Mongoły!...

I dopiero dziś rozumiemy sens historiozoficzny uwagi Słowackiego: że spod rzezi humańskiej wyszło więcej znakomitych Polaków niż z liceum krzemienieckiego.

W epoce oderwania się od ziemi w kosmos, kiedy zdaje się, że twórcza myśl człowieka urzeczywistni wszystko, dając skrzydła bezkresnej wolności ludzkiej — przypominamy: oto pierwszy poeta, który przed wiekiem powiedział — i miał prawo powiedzieć: Ja świat...

Julian Przyboś

Julian Krzyżanowski

TWÓRCA NOWOCZESNEGO DRAMATU POLSKIEGO

I sława śpiewaka *Króla-Ducha*, i chwile jej szczytowego napięcia, związane z obchodami w rocznicę dat jego urodzin czy zgonu, są zjawiskami literackimi, którym niekiedy warto się przyjrzeć. Gdy więc w r. 1899, a więc w rok po wielkich i nużących uroczystościach stulecia urodzin Mickiewicza, przypadło pięćdziesięciolecie śmierci Juliusza Słowackiego, minęło ono niemal nie zauważone. Jedyną chyba trwałą pamiątką rocznicy było bardzo stosunkowo staranne wydanie listów poety do matki. Jakże inaczej ułożyły się te sprawy w dziesięć lat później! Stulecie urodzin genialnego pisarza, a że to był geniusz, nikt już wówczas nie wątpił, uświetniono dwoma pełnymi wydaniami jego dzieł, z których jedno, lwowskie, miało charakter wręcz pomnikowy. Innym i w innej skali ujętym pomnikiem był hołd gimnazjów owoczesnej Galicji. W ich sprawozdaniach rocznych ukazało się pół setki rozpraw, poświęconych życiu i twórczości Słowackiego. Hołd więc był wyrazem pracy kolektywnej, bardzo niezwykłej, bo zorganizowanej sprawnie, ilościowo bogatej, jakościowo zaś reprezentującej poziom na ogół wysoki. Lat następnych czterdzieści, a więc stulecie zgonu, to inna praca, również kolektywna, przez polonistów warszawskich i wrocławskich sporządzone wydanie zbiorowe oraz opóźniona wystawa Słowackiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.

A dzisiaj? Jak dotąd, z zadań swych wywiązała się jedynie nauka polska, na rynku księgarskim bowiem ukazało się czternastotomowe, trzecie w ciągu lat dziesięciu, wydanie *Dzieł*. Stadium następnym będzie jesienna Sesja Słowackiego, której wyniki ujmie księga zbiorowa. Będzie to odpowiednik księgi nauczycielskiej z r. 1909, jakościowo może nawet wyższy, ilościowo na pewno daleko skromniejszy. Gdyby zaś chodziło o równoważnik imponujący rozmiarami, a zarazem i bogactwem treści, godziłoby się już teraz o nim pomyśleć i stworzyć dzieło, ustalające i plastycznie pokazujące miejsce Juliusza Słowackiego w naszej kulturze. By jednak porwać się na nie, trzeba zorientować się, jakie będą ogniska kultu poety w roku bieżącym. Odpowiedź zaś na to pytanie jest najzupełniej jednoznaczna. Nie będą to szkoły średnie i nie będą to uniwersytety. Nie będzie to Instytut Badań Literackich jako organ Polskiej Akademii Nauk ani też towarzystwa naukowe. Będą to zaś na pewno teatry polskie. One przecież są, z natury rzeczy, powołane do odegrania w kulcie Słowackiego roli podstawowej, rok bieżący jest w nich Rokiem Słowackiego, wiele z nich zainaugurowało już ten rok wystawieniem dzieł wielkiego dramaturga. W ten

zaś sposób automatycznie zbliżyliśmy się do odpowiedzi na wysunięte przed chwilą pytanie, jakie jest miejsce jego w naszej kulturze, czyli, by ująć to nieco szerzej: kim był Słowacki.

Pytanie to stawiano u nas wielokrotnie, odpowiedź zaś, ustalona pół wieku temu, w okresie uroczystości stulecia urodzin, brzmi, iż jest to genialny poeta, niezrównany wirtuoz słowa, „wieszcz narodowy" — formułki można by tu z łatwością mnożyć, ich obfitość bowiem będzie zależała od pomysłowości językowej ich twórców. Gdyby jednak zażądać ścisłego ich uzasadnienia, twórcy ci znaleźliby się zapewne w niemałym kłopocie, w nauce bowiem sama pomysłowość nigdy nie wystarcza.

Uzasadnienie zaś proste i oczywiste, choć zaskakujące swą nowością, jest jedno: Słowacki to twórca naszego nowoczesnego dramatu. Niezwykłość tej arcyprozaicznej formuły polega na trudności poparcia jej odwołaniem się do jakiegoś monumentalnego dzieła naukowego o Słowackim-dramaturgu, dzieła bowiem takiego nie mamy. Zastąpić je trzeba trzema seriami argumentów, powiedzmy: historyczno-literackich, poczynając od wiadomości bibliograficznych, by dojść do recepcji wielkiego pisarza w naszym życiu teatralnym.

Bibliografia tedy dowodzi, że z czternastu tomów *Dzieł* Słowackiego na jego twórczość dramatyczną przypada tomów pięć, obejmujących dwadzieścia sześć utworów łącznie, wchodzą tu bowiem zarówno duże tragedie pięcioaktowe, jak fragmenty najrozmaitszej długości, od kilkudziesięciu do kilku tysięcy wierszy. Wymowa tych liczb znacznie by wzrosła, gdyby dramaty Słowackiego rzucić na tło jego dzieł czysto poetyckich, pisanych wierszem, a wypełniających tomów dziesięć wydania. Okazałoby się wówczas, iż dramaturgia Słowackiego stanowi dokładnie połowę jego puścizny poetyckiej.

Chcąc jednak wyrozumieć pełny sens tej wymowy, cofnąć się trzeba o dwa pokolenia wstecz, w czasy Stanisławowskie. Ich ambicją programową było stworzenie dramatu polskiego, zarówno tragedii, jak i komedii. Udało im się tylko to drugie, jakkolwiek proces podówczas rozpoczęty miał osiągnąć szczyt dopiero w twórczości Aleksandra Fredry. W dziedzinie tragedii natomiast zdobywano się jedynie na nieśmiałe próby, kontynuowane przez pokolenie następne, które („w braku laku"!) zachwycało się *Barbarą Radziwiłłówną* Felińskiego. Do pokolenia tego należał rówieśnik Felińskiego i jego poprzednik w liceum krzemienieckim, autor *Mendoga* i *Wandy*, Euzebiusz Słowacki, który zamiłowania swe miał przekazać genialnemu synowi. Wychowankowie klasycystów, romantycy z Mickiewiczem na czele, przejęli od nich program dramaturgii tragicznej i po swojemu usiłowali go realizować. Najambitniejsza jednak próba, łącząca w ramach wieloczłonowego cyklu pierwiastki folkloru, historii i polityki, *Dziady*, okazała się próbą jedynie i nie kto inny, tylko jej twórca, w lat niespełna dziesięć po wydaniu Części III, urzędowo i głośno ubolewał nad tym, że narody słowiańskie dotąd na dramat własny się nie zdobyły. W wykładzie tedy z 4 kwietnia 1843 Mickiewicz obwieszczał, „jak bardzo trudno stworzyć dramat słowiański, dramat, który by zespolił wszystkie żywioły poezji narodowej", który by winien „przebiec wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję", akcentując, iż „dramatu takiego dotychczas nie było" i że „plemię słowiańskie nieprędko zapewne doczeka się realizacji swojego dramatu", choć zapowiadają go *Borys Godunow* Puszkina, *Tragedia Obilić* Milutitinowića oraz *Nieboska komedia* Krasińskiego.

I pomyśleć tylko, iż wszystko to mówił autor *Dziadów* w r. 1843, w dziesięć lat po ukazaniu się *Marii Stuart*, w dziewięć po *Kordianie*, w trzy po *Lilli Wenedzie*, a w roku wydania *Księdza Marka*, a więc w chwili, gdy powstanie nowoczesnej dramaturgii polskiej było faktem oczywistym, dającym się stwierdzić bibliograficznie, utrwalonym w katalogach księgarskich i takich czy innych informacjach prasowych.

Fakt ten zaś nie był dziełem przypadku, lecz wynikiem dziesięcioletniej, usilnej pracy twórczej, realizującej program, najzupełniej zgodny z postulatem, zamykającym prelekcję Mickiewicza, a żądającym dramatu, „którym wywołuje się niejako z grobu postacie świętych i bohaterów". Dziwna ironia losu chce, że postulat ten uważać można za bezwiedne powtórzenie zakończenia Prologu w *Kordianie*, gdzie właśnie młody dramaturg ów program wyłożył:

Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie!
Z prochu lud wskrzeszę, stawiam na mogił koturnie
I mam aktorów wyższych o całe mogiły.
Z przebudzonych rycerzy zerwę całun zgniły,
Wszystkich obwieję nieba polskiego błękitem,
Wszystkich oświecę duszy promieniem i świtem
Urodzonych nadziei — aż przejdą przed wami
Pozdrowieni uśmiechem, pożegnani łzami.

Program ten był realizacją pragnień trzech pokoleń, podpisać go mogli równie dobrze Wybicki, jak Feliński, podpisywał go wreszcie mimowolnie Mickiewicz, choć, jak dowodzi właśnie nazwisko ostatnie, nikt chyba nie byłby się godził na jego wykonanie, trzeba bowiem było jeszcze jednego czy nawet dwu pokoleń, by program ten został uznany za przełomowe wydarzenie w dziejach kultury polskiej. Nim zaś to nastąpiło, Słowacki, z konsekwencją i uporem, zdumiewającymi u typowego astenika, nie dbając ni na szyderstwa, których mu nie szczędzono, ni na zabójcze milczenie, które go otaczało, pisał, drukując własnym nakładem tomik po tomiku lub odkładając rękopisy do szuflady, skąd sporo ich miano wydobyć dopiero po jego śmierci. W toku tej usilnej pracy, o której przebiegu dowiadujemy się z listów pisarza do matki czy z poetyckich posłań do przyjaciela, „poety ruin", Krasińskiego, w wyobraźni pisarza cwałowały gigantyczne pomysły, jak „wielki poemat w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych", a więc cykl, częściowo tylko wykonany. Otaczająca Słowackiego atmosfera niezrozumienia i często wprost niechęci niekoniecznie sprzyjała pracy twórczej, toteż nie wszystkie zamysły przyoblekały się w ciało dramatycznego słowa; zdarzało się więc, iż poeta porzucał utwory, doprowadzone do trzech aktów; a jeszcze później, gdy poszukiwanie nowych dróg myśli i twórczości, przekraczając siły trawionego nieuleczalną chorobą dramaturga, wiodło go na manowce gigantycznych poczynań, gotowe ujęcia nie zadowalały go i wskutek tego przybierały postać coraz to nową a nigdy ostateczną. Ogromne te mgławice, złożone z niewykończonych a wielokrotnych opracowań tego samego tematu, znamienne dla przedzgonnych lat Słowackiego, zamykają stworzoną przezeń wizję przeszłości Polski czy nawet przeszłości świata, wizję dramatyczną. O niezwykłej rozpiętości ujęcia tych dzieł świadczą już same liczby

wierszy: *Zawisza Czarny* ma ich około 4000, *Samuel Zborowski* niewiele mniej, *Książę Michał Twerski* ponad 600, a zagadkowy ułomek *Król i Wódz* zaledwie pół setki.

Wskutek tego ogólna charakterystyka tej wizji, z konieczności ograniczona do cech jej podstawowych, nastręcza trudności niemałe. Ująć by ją można tradycyjnie, przedstawiając trzy typy tragedii przez Słowackiego uprawianej, ale to niewiele by nam powiedziało, jakkolwiek zagadnieniem tym wypadnie zająć się dalej. Podobnie byłoby z suchym wyliczeniem chronologicznym dzieł całych i fragmentów. Najsłuszniej więc chyba będzie pokusić się o opis mechaniczny i zewnętrzny, ukazujący w kolejności historycznej owych „aktorów wyższych o całe mogiły", a reprezentujących dzieje Polski od jej pradziejowej kolebki po czasy samego pisarza, a więc do połowy w. XIX, okazyjnie zaś wiodących również w świat pozapolski, antyczny czy renesansowy.

*

Tak rozumianą galerię portretów dramatycznych otwiera *Balladyna* (1838), pierwsza z cyklu sześciu tragedii, mających ukazać dzieje Polski. Jej dopełnieniem jest drobny fragment *Krakusa*, ogniwo zaś dalsze cyklu stanowi *Lilla Weneda* (1840). Odtwarzając losy „przebudzonych rycerzy" przeszłości, w oparciu o materiały folklorystyczne w *Balladynie*, archeologiczne zaś w *Lilli Wenedzie*, bystry wzrok poety dostrzec usiłował nie tylko piękno motywów tradycyjnych, zachowanych w podaniach narodowych, ale coś więcej, bo podstawowe cechy charakteru narodowego, tak jak go rozumiał, charakteru, pojmowanego jako wyznacznik przyszłych losów Polski. I na tym właśnie polega podstawowa różnica obydwu tragedii nadgoplańskich; pierwsza to fantastyczna baśń, łącząca pomysły komediowe i tragiczne, druga to posępna tragedia, złowieszczo prawiąca o sprawach, których widownią będzie przyszła kronika kraju i narodu, a zarazem bolesny rozrachunek z rzeczywistością polityczną, w której przyszło żyć samemu Słowackiemu.

Z czasów późniejszych uwagę romantyka przykuło średniowiecze, zwłaszcza czasy Jagiełły, Grunwaldu i Zawiszy Czarnego, on to bowiem jest bohaterem dramatu-romansu o przygodach błędnego rycerza, tak jak sobie postać tę wyobrażano przed wiekiem. Dla pisarzy polskich epoka ta była źródłem efektownych pomysłów z dziejów polsko-litewskich, Jagiełłowych i wcześniejszych. Tym się tłumaczy, iż syn Euzebiusza Słowackiego debiutował tragedią o *Mindowem*, gdy znowu refleksem młodzieńczych uniesień nad rozczytywaniem się w Mickiewiczu stały się fragmenty dramatów o *Konradzie Wallenrodzie* i *Walterze Stadionie*. Dorzućmy ułomek dramatu o stosunkach rusko-tatarskich, *Księcia Michała Twerskiego*, a otrzymamy pięć utworów o średniowieczu, z których niestety jeden tylko, młodzieńczy *Mindowe*, otrzymał postać pełną i wykończoną.

Epoka natomiast Odrodzenia nie przemówiła do wyobraźni Słowackiego, poza jedynym wyjątkiem, sprawą *Samuela Zborowskiego*, pojętą przez pisarza jako tragiczny konflikt praw jednostki i praw organizacji państwowej. Inaczej było ze stuleciem następnym, które dramaturga pociągnęło tymi samymi bodajże stronami swego życia, które w pokoleniu następnym zadecydowały o popularności Trylogii Sienkiewicza. Zestawienie to narzuca się samo przez

się, i to nie ze względu na *Mazepę,* a więc jedną z najpopularniejszych tragedii Słowackiego, ile na fragmenty dwu dramatów; jeden z nich, *Jan Kazimierz,* wprowadza przecież oblężenie Zbaraża, drugi zaś, *Złota Czaszka,* przedstawia początek oporu przeciw zalewowi szwedzkiemu, konfederację krzemieniecką, analogiczną do historycznej tyszowieckiej.

Okres najintesywniejszej twórczości dramatycznej Słowackiego przypadł na czasy ogólnych zachwytów nad konfederacją barską, wspólnych pisarzom krajowym i emigracyjnym. Autor *Beniowskiego* nie pozostał wobec nich obojętny, swą zaś zdumiewającą znajomość epoki, niewyczerpaną w ogromnym poemacie epickim, wyzyskał w trzech dramatach. Pierwszy z nich, fragment dwuaktowy, dzieli tytuł z poematem właśnie, zwie się bowiem *Beniowski;* dwa dalsze, drukiem przez Słowackiego wydane, *Ksiądz Marek* i *Sen srebrny Salomei,* układają się w pewnego rodzaju całość, pierwszy bowiem poświęcony jest konfederacji i jej znaczeniu w dziejach walk o odzyskanie niepodległości, drugi koliszczyźnie i nieszczęsnemu rozbratowi między dwoma tragicznymi przeciwnikami, bratnimi narodami: polskim i ukraińskim.

A wreszcie walka o niepodległość, od insurekcji kościuszkowskiej po powstanie listopadowe, to temat *Horsztyńskiego, Kordiana* i... *Lilli Wenedy.* Wprowadzenie ponowne tragedii, o której mówiło się tu poprzednio jako o obrazie narodzin państwa polskiego, ma swoistą wymowę, niezwykłą bowiem klamrą spina całą twórczość Słowackiego, twórcy naszego dramatu historycznego. Jakkolwiek bowiem akcja *Lilli Wenedy* rozgrywa się na zaraniu dziejów Polski, jej problematyka ideologiczna usiłuje wydobyć i ukazać sens tych dziejów, tak jak odczytywało go pokolenie, które przeżyło tragedię powstania. Jeśli przypomnimy nadto *Fantazego,* zdumiewająco wnikliwy obraz stosunków popowstaniowych, zastygłych pod grozą knuta Mikołajowskiego, okresu ucisku politycznego i ruiny ekonomicznej, ogromny cykl dramatycznych obrazów z dziejów Polski będzie zakończony.

Uzupełnić go należy trzema czy czterema wypadami w dzieje obce. Jeśli pominąć *Księcia Michała Twerskiego,* będą to: *Agezylausz* starogrecki, następnie tragedie renesansowe, *Maria Stuart* oraz *Beatrix Cenci,* w redakcjach — pełnej polskiej i fragmentarycznej francuskiej. Dokładność bibliograficzna każe przypomnieć, iż do utworów dramatycznych Słowackiego należą jeszcze dwa przekłady, nieduży fragment *Makbeta* oraz *Książę Niezłomny,* przy czym tłumaczenie tragedii Calderona cieszy się opinią pracy kongenialnej.

Mając przed oczyma rozległą panoramę dzieł tragika polskiego, stworzoną przezeń w ciągu lat niespełna dwudziestu, a stanowiącą podstawowy zrąb nowoczesnej dramaturgii polskiej, nie podobna oprzeć się kilku pytaniom, które wręcz się narzucają a dotyczą charakteru i wartości artystycznej dzieł Słowackiego. Najogólniejsze z nich brzmiałoby, czemu przypisać należy, iż dzieła te, raz wprowadzone na scenę, weszły do jej stałego repertuaru.

Pół wieku temu odpowiedź na nie głosiłaby, iż czynnikiem rozstrzygającym były tutaj względy natury ideologicznej, „wieszczej", co zresztą nie odpowiadało nawet wówczas prawdzie, pierwiastków bowiem tak ujętych nie podobna było dostrzec ani w *Marii Stuart,* ani w *Mazepie,* ani w *Balladynie,* a te właśnie utwory cieszyły się popularnością największą. Odpowiedź zaś poprawna wyglądać musi inaczej. Głosi ona, iż o stanowisku Słowackiego w dziejach naszej dramaturgii zadecydowała wartość artystyczna jego dzieł i że ona

właśnie stanowi o stosunku do nich widza i czytelnika dzisiejszego. A składa się na nią kilka czynników.

Pierwszy z nich, wyzyskany tutaj w opisie tematyki historyczno-tragicznej Słowackiego, to niewątpliwa umiejętność dobierania tematów, żywo przemawiających do wyobraźni odbiorcy, przykuwających jego uwagę, nacechowanych dużym dynamizmem. Walka o śmierć i życie dwu narodów, antagonizm dwu pokoleń, którym los każe grać o najwyższą stawkę polityczną, konflikt między obowiązkami synowskimi a patriotyzmem, tragiczne zapasy między sprzecznymi uczuciami, jak namiętność miłosna i nienawiść, jak marzenia o wielkich czynach i hamletowska niezdolność sprostania im, jak problem wodzostwa i związane z nim nieodłącznie komplikacje etyczne — oto garść motywów i wątków typowych dla dramaturgii Słowackiego. Wszystkie one mają charakter motywów tragicznych, są bowiem podstawowymi składnikami wysoce zindywidualizowanych postaci, bohaterów i bohaterek, którzy i które żyją i cierpią, wywołując żywe współczucie widza lub czytelnika. W ogromnym tłumie kreacji ludzkich, zrodzonych w wyobraźni Słowackiego, wyróżniają się całkiem wyraźnie postaci, które Mickiewicz określał jako „bohaterów i świętych". I to nie tylko w dziełach typu *Księdza Marka*, a więc pisanych w końcowej fazie twórczości, lecz od samego jej początku. Postaciom zaś męskim towarzyszy cała galeria heroin, tak bogata, iż urzeczony jej pięknem młody Michał Bałucki już w r. 1867 poświęcił jej osobną książkę, pisząc o *Kobietach dramatów Słowackiego*. Dość przypomnieć Zbigniewa, Mazepę i Amelię, Balladynę i Gwinonę, Lillę Wenedę i Księżniczkę, by uprzytomnić bogactwo i różnorodność postaci Słowackiego i ich życia psychicznego, rzuconego na tło wydarzeń wstrząsających grozą.

Wydarzenia te ręka dramaturga zestawia i przeciwstawia, gromadzi i spiętrza z niezawodną pewnością, nie cofając się przed efektami nie tylko jaskrawymi, ale niekiedy wręcz potwornymi. Upodobanie w nich, zrozumiałe u pisarza, którego mistrzem był Szekspir, a którego kulturę kształtowała w stopniu niemałym ówczesna dramaturgia francuska, poznawana z desek scenicznych Paryża, spotyka się nieraz z surowym osądem, pomawiającym Słowackiego o melodramatyczność. Istotnie, akcentów melodramatycznych jest w niektórych tragediach dużo, co większa, w *Mazepie* i zwłaszcza w *Beatrix Cenci* pełnią one funkcje nie przypadkowych epizodów czy ornamentów, lecz składników podstawowych, konstytutywnych, obmyślonych z całą starannością. Ale na czym ta funkcja polega? Efekty melodramatyczne w obydwu wypadkach są narzędziem, ukazującym całą potworność życia, duszącą najszlachetniejsze pierwiastki psychiki ludzkiej, takie, jak głęboka miłość i przyjaźń w *Mazepie*, jak wszechwładna namiętność miłosna w *Beatrix Cenci*. Pierwiastkom tym dramaturg wyznacza rolę czynników spotęgowanych w stopniu wręcz nadludzkim i tę ich rolę uwypukla kontrastując je z nagromadzeniem zbrodni, stwarzającym właśnie owe efekty przesady, znamienne dla melodramatu. Inaczej mówiąc, stosując melodramatyczność Słowacki eksperymentuje z nią, by przy jej pomocy zgęścić czy osiągnąć wrażenie tragizmu. W rezultacie więc występuje tu zabieg analogiczny do innego, znanego przede wszystkim z *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, opartych na kontraście pierwiastków tragicznych i komicznych, zastosowanych w sposób znamienny dla Szekspira i żywej u niego tradycji dramaturgii średniowiecznej.

Czynnikiem dalszym, zespalającym problemy życia zbiorowego, konflikty psychologiczne niezwykłych kreacji, o wymiarach często nadludzkich, i wydarzenia zabarwione tragizmem w jego najrozmaitszych odmianach, jest znamienna dla Słowackiego, doskonała umiejętność budowania utworów dramatycznych. Poeta, któremu jedna jeszcze ironia losu kazała poprzestać na „nowej scenie", wyobrażonej jako „biegającego po świecie kolportera małe bogactwo", słowem poeta, który nigdy nie oglądał w teatrze żadnego ze swych dzieł, bo za jego życia wystawiono jednego jedynego *Mazepę*, ale po... węgiersku, w Budapeszcie, był urodzonym człowiekiem teatru, znającym na wylot jego swoiste wymagania, poszukiwaczem nowych form, wielkim eksperymentatorem dramatycznym. Tym tłumaczy się różnorodność typów dramatu, znamiennych dla jego twórczości, takich, jak dramat szekspirowski, kalderonowski czy uszlachetniony melodramat, który w jego czasach święcił tryumfy w teatrach paryskich. Tym bogactwo i rozmaitość ustrojów dramatycznych, od najrozmaitszych odmian poematu dramatycznego, po utwory o niesłychanie zwartej budowie, spełniającej najbardziej rygorystyczne wymagania sztuki dramatycznej. By dać wyobrażenie o mistrzostwie strukturalnym Słowackiego, dość przypomnieć cztery ogniwa w *Kordianie*, a więc utworze wczesnym, choć rozpoczynającym serię wielkich dokonań poety. Dramat ten tedy posiada najkrótszą scenę znaną w literaturze świata, bo sprowadzoną nie tylko do jednej „kwestii", ale wprost jednowyrazową, scenę przysięgi Cara na konstytucję. Sens jej jest jasny, znaczenie jej kluczowe: gdyby nie przysięga, Car nie stałby się królem polskim, centralny konflikt utworu, między lojalistami i rewolucjonistami, nie miałby dramatycznego uzasadnienia. Scena druga to monolog Kordiana przed drzwiami sypialni carskiej. Tam, gdzie nie tylko Racine, ale i Szekspir poprzestaliby na monologu młodego żołnierza, Słowacki tworzy niezwykle plastyczną i malowniczą scenę przywidzeń, rozmowy Kordiana z hipostazami, uosobionymi stanami psychicznymi. Arcydzieło realizmu psychologicznego to monumentalna scena kłótni dwu braci, Cara i Wielkiego Księcia, osobliwa zarówno wprowadzeniem do utworu postaci żywej i powszechnie znanej, bo cesarza Wszechrosji, ale równocześnie mistrzowski dramat-dialog, jakiemu niewiele równych wskazać można w całej nowoczesnej dramaturgii europejskiej. A wreszcie kilkuwierszowa scena, kończąca dramat, scena egzekucji, o której Wiktor Gomulicki pisał kiedyś, że sama w sobie jest dramatem.

Skoro się zaś już te sprawy wspomniało, nie od rzeczy będzie dodać, iż dwie z omawianych scen mają charakter zdecydowanie prekursorski, wprowadzają bowiem pomysły, które dopiero w pół wieku po śmierci twórcy *Kordiana* miały zdobyć rozgłos w dramaturgii neoromantycznej. Zabieg tedy nastrojowy, wprowadzony w widmowym monologu Podchorążego, spotkamy u Wyspiańskiego m. in. w *Weselu*, gdzie rozmowy postaci realnych z przywidzeniami staną się trzonem dramatu bronowickiego. Odpowiednikiem zaś sceny egzekucji są nastrojowe obrazki dramatyczne, które rozsławiły sztukę Maeterlincka, oparte na zasadzie tych właśnie czynników, pełnego grozy oczekiwania, które stworzył Słowacki w *Kordianie*.

A wreszcie przedziwny i jedyny w swoim rodzaju język Słowackiego, olśniewający zarówno w prozie *Horsztyńskiego*, jak w wierszach *Kordiana*, *Balladyny*, *Zawiszy Czarnego* czy *Snu srebrnego Salomei*. To wszystko, co sam poeta mówił o zadaniach swego „języka giętkiego" i co doszło do głosu w jego

liryce i epice, wyraz może jeszcze doskonalszy otrzymało w dramatach, gdzie każda postać mówi po swojemu, gdzie wyznania miłosne, bohaterskie orędzia, rozważania filozoficzne, drwiny z siebie i świata, płomienne manifesty i ciche spowiedzi wprowadzają tysiące najrozmaitszych tonacji, przebiegając, by użyć zwrotu Mickiewicza, wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję! Skala możliwości artystycznych genialnego wirtuoza językowego, jakim był Słowacki, jest tak wyjątkowo rozległa, jak niezwykły był program pisarza, umiejącego wyrażać w swej mowie „pacierz co płacze i piorun co błyska", przemawiającego z równą swobodą „prosto i z krzykiem", jak snującego przezabawne groteski komiczne.

To są właśnie wartości artystyczne znamienne dla dramatów Słowackiego, w poglądach zaś formułowanych przed laty pięćdziesięciu przesłaniane przez wartości innego rzędu, ideologiczne. Trzeba więc i tym zagadnieniem tutaj się zająć, bo ono to przez lata całe uchodziło za czołowe czy nawet jedyne, choć nie ono stanowi o pozapolskim, ogólnoludzkim znaczeniu dzieł twórcy *Lilli Wenedy*. Idzie po prostu o to, iż cała twórczość dramatyczna Słowackiego jest bardzo silnie związana z życiem narodu, z jego przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Naród bowiem, zgodnie z programem dramaturga, jest elementem stale przytomnym we wszystkich jego dziełach, naród ukazywany w chwilach tryumfu i chwilach klęski, walczący o swą wielkość, dążący do tych wyniosłych celów, które przyświecają ludzkości na szlakach jej życia. Poeta przez historię swych czasów na zagadnienia życia narodowego specjalnie wyczulony nigdy o nich nie zapomina, ale równocześnie nigdy nie popada w przesadę, w krańcowość tego, co zwiemy nacjonalizmem, a cóż dopiero szowinizmem. Konsekwentny republikanin, widzący w sobie „ducha wiecznego rewolucjonistę", rzecznika postępu, wyrazicielami swych poglądów robił postacie swych dramatów, tchnących powietrzem wyżyn, i ten ich charakter niewątpliwie przyczynił się do wyznaczenia im stanowiska, które zajęły w dramaturgii polskiej.

Spowiadając się przyjacielowi z marzeń młodzieńczych, snutych w Krzemieńcu, gdzie ruiny na górze Bony przemawiały doń głosem historii, domagając się wyrazu poetyckiego w dramacie, Słowacki dodawał: „A za to imię moje słyszane będzie w szumie płynącego pod górę potoku, a jakaś niby tęcza z myśli moich unosić się będzie nad ruinami zamku".

Tęcza ta unosi się już obecnie nad scenami stu teatrów polskich, w których rozlega się słowo wielkiego poety, podane tak, jak tego wymaga sama natura słowa w dramacie. Dlatego powiedziało się na wstępie obecnych rozważań, iż ogniskami kultu Juliusza Słowackiego w setną pięćdziesiątą rocznicę jego urodzin są nasze teatry. „Biegającego po świecie kolportera małe bogactwo" przemówi w nich zwielokrotnione i uplastycznione, jak nigdy dotąd. I wydaje mi się, że byłoby stratą niepowetowaną, gdyby ten zbiorowy wysiłek nie został utrwalony, gdyby na zamknięcie Roku Słowackiego nie pojawiła się księga o Słowackim w teatrze Polski Ludowej, i to księga bogato ilustrowana, pokazująca Mazepów, Fantazych, Balladyny i Lille w ujęciu dzisiejszego aktora polskiego. Byłby to godny hołd genialnemu poecie, dzięki któremu teatr polski ma swój własny, rodzimy, wielki repertuar klasyczny.

Julian Krzyżanowski

Mieczysław Jastrun

JULIUSZA SŁOWACKIEGO KSIĘGA LEGEND
(FRAGMENT)

Słowacki szybko zorientował się, że praktyki mistyczne „Koła" towiańczyków nie prowadzą do tej doskonałości moralnej, o jakiej marzył w latach, gdy sama piękność już mu nie wystarczała. Ujrzał w wyznawcach Nowej Wiary wszystkie błędy, małostki i zawiści, pospolite w świecie, który coraz lepiej poznawał i który go przejmował obrzydzeniem. Ujrzał nową dewocję, przekonał się, że to, co odpychało go w Kościele oficjalnym, tu znalazło wyraz spotęgowany. Jego patriotyzm nie mógł pogodzić się z ukorzeniem się „Koła" przed duchem Rosji. Założył swoje *veto*, tak jak przed laty protestował przeciw tradycjonalizmowi patriotycznemu i religijnemu. Uważał się teraz za rewolucjonistę z ducha i z wielką konsekwencją gardził — w przeciwieństwie do Mickiewicza — środkami ziemskimi. Wiersz *Matecznik* ukazuje „okropną umysłów ruinę" w „Kole" towiańczyków.

Wszystko to świadczy o niepodległości umysłu poety, o nieugiętym postanowieniu snucia dalej marzeń, którym zaprzedał się cały już we wczesnych latach. Nie chciał zamknąć swej księgi legend, mimo że jego przywiązanie do idei było tak wielkie, że — jak wyznawał matce — nie chciałby żyć w Polsce, gdyby ona tą ideą nie była. Musiał wierzyć — by ocalić siebie — że piórem poety będzie najlepiej służył Polsce przemienionej przez Wiarę.

Nauka Towiańskiego nie była jakąś rewelacją, zwłaszcza dla Słowackiego nie powinna nią być, znał bowiem (co prawda powierzchownie) główne tezy filozofii Hegla i Schellinga. Po nawróceniu zaczął rozczytywać się nie tylko w filozofach mistycznych, lecz również w dziełach przyrodniczych, nie miał jednak systematycznych studiów, od lektury filozoficznej odrywała go wyobraźnia.

Najbardziej zagadkowe jest, nie tylko w wypadku Słowackiego, piorunujące oddziaływanie Towiańskiego. Można uważać jego „Misję" za nieświadomą najpewniej mistyfikację, nie podobna odmówić mu siły fatalnej, jaką wywierał na otoczenie.

Nie byle kogo potrafił rzucić na kolana przed prawdą, którą objawiał. Makryna Mieczysławska, której oszustwo wydało się po latach, była o wiele skromniejsza, żądała tylko uznania za fakt swego męczeństwa. Towiański musiał wierzyć w swoje posłannictwo, inaczej nie zdołałby nawrócić Mickiewicza. Tragedią wielkich poetów naszego romantyzmu było to, że owa nauka Mistrza

była niesłychanie uboga intelektualnie i dwuznaczna pod względem moralnym; nie przynosiła odnowy idei chrześcijańskiej, przeciwnie, zabagniała ją zabobonnymi praktykami, cofnięciem się do Starego Testamentu, magnetyzmem i okultyzmem. Wreszcie ideologia Towiańskiego nie gardziła metodami przypominającymi metody inkwizycji, tyle że poprzestawała na torturach duchowych; gdyby władza jej przestała być władzą jedynie nad duszami, stałaby się pospolitą tyranią. Słowacki doskonale to wyczuł ukazując w *Królu-Duchu* potwornego tyrana idącego przez krew i zbrodnie do rzekomych celów finalnych narodu i ludzkości, Iwana Groźnego towiańszczyzny, Mistrza, który doszedł do władzy ziemskiej.

Zdolność wysnuwania najdalszych konsekwencji z idei cechowała zawsze Słowackiego, dlatego też on jeden ujrzał ziemskie spełnienie platońskich idei towiańszczyzny. „Tyranem" nazwał w pewnej chwili Mickiewicza autor *Nieboskiej komedii*. Tyranem w wyobraźni tylko został słaby, kobiecy, pełen kompleksów Słowacki.

W wierszu *Do pani Joanny Bobrowej*, napisanym dwa miesiące przed pierwszym spotkaniem z Towiańskim, czytamy takie wyznanie pełne prawdy psychologicznej:

Co do mnie — wiem ja, jak to praca pusta,
Serce kobiece na czas przeanielić!
Dlatego odtąd wiecznie zamknę usta —
I wolę nie być z Panią, niż zgon dzielić.

Bo to okropnie: rany pozamykać,
Zagoić wszystkie dawne serca blizny,
Iść — i aniołów już nie napotykać,
Już nie mieć ani serca — ni ojczyzny!

Jednostronny, nieudany romans z Bobrową, ostatnie marzenie o szczęściu ziemskim pozostawiło pustkę, która tym łatwiej, tym chciwiej wchłonęła „nową ideę wiary". Ona miała najskuteczniej pozamykać dawne rany, by otworzyć nowe.

To wszystko jest klasycznie zgodne z psychologią stanów poprzedzających przyjęcie idei, która ma wchłonąć w siebie całego człowieka. Nie zawsze oznacza to wzniesienie, może również prowadzić do upadku. Wiersz-przysięga, napisany zaraz po spotkaniu z Towiańskim: *Tak mi, Boże, dopomóż!*, jest utworem programowym, uderza w surmę bojową, tonem przypomina wiersze konfederackie, co nie może dziwić u piewcy Konfederacji Barskiej. Idea ofiary, zapoczątkowana w *Anhellim*, tu zostaje rozwinięta jak sztandar bojowy. Słowacki przemawia tu jak Konrad z Improwizacji:

...serce moje
Może pomieścić ludzi miliony.

Ale ton tej przysięgi, równie zaborczej, jak marzenie Konrada, nie będzie zrównoważony pokorą Księdza Piotra. Mimo że nawrócony mówi w ostatniej strofie swego wyznania wiary:

zaprzecza sam sobie w następnych zdaniach; nie ma w tym nic dziwnego, gdyż trudno wymagać logiki od opanowanego gwałtownym uczuciem:

Mój krzyk — ojczyzny całej będzie krzykiem,
Mój duch — aniołem, co wszystko przemoże.

Nie znamy treści rozmowy Słowackiego z Towiańskim, ale, jeśli wiersz był napisany zaraz po tej rozmowie, nie można wątpić, że Prorok oddawał w ręce poety rząd dusz jako jednemu z wodzów duchowych narodu. Później Słowacki w marzeniu swoim stanie się jedynym wodzem narodu i napisze cykl rapsodów *Króla-Ducha*, które mają ukazać dzieje jego ducha, wcielającego się w różne postacie królów polskich, począwszy od krwawego księcia Popiela, tworzącego zręby państwa przez nieprawdopodobne zbrodnie. To jednak Słowackiemu nie wystarczyło. W poemacie stworzenia i w teogonii zarazem, w *Genezis z Ducha*, poszedł dalej, wyciągając wszystkie konsekwencje ze swojej mistycznej *gnozis:* „Na skałach oceanowych postawiłeś mnie, Boże, abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle uczuł w przeszłości nieśmiertelnym, synem bożym, stwórcą widzialności i jednym z tych, którzy Ci miłość dobrowolną oddają na złotych słońc i gwiazd girlandach".

To nie są tylko obrazy poetyckie i symbole, Słowacki rzeczywiście uwierzył, że duch jego był w zamierzchłej przeszłości stworzycielem widzialności. Sądził, że naprawdę z głębin pamięci wydobywa obrazy stworzenia. Pisał tę modlitwę jako nową, pełniejszą Genezis. Ale pewne potknięcia stylistyczne, a za takie trzeba uważać wszelkie ozdoby rokokowe nie licujące z powagą traktatu o stworzeniu świata, zdradzają fikcję literacką. Już wstępne zdanie kończy się ozdobnikiem stylistycznym: „na złotych słońc i gwiazd girlandach".

W tragediach z okresu wiary mistycznej zachodzą tak zasadnicze przemiany, że czytelnik dawniejszych dramatów Słowackiego z trudem tylko mógłby zidentyfikować autora. Szekspira zastępuje teraz Calderon. *Książę Niezłomny,* przełożony przez Słowackiego wspaniale, choć niedokładnie, stał się dla niego wzorem stylistycznym — i czymś więcej: w dramacie hiszpańskiego poety odnalazł Słowacki wielką przenośnię dla swoich nowych idei, przede wszystkim dla idei dobrowolnej ofiary. Odpowiadał mu typ religijności Calderona, wojującej, bohaterskiej. Chrystus Słowackiego staje się coraz bardziej podobny do Chrystusa feudalnego w interpretacji hiszpańskiej. Już w wierszu *Idea wiary nowa rozwinięta* apostrofuje poeta Chrystusa groźnego jak Jehowa, zjawiającego się w piorunach. W liście do matki, która przysłała mu reprodukcję *Madonny* Rafaela, pisze, że widzi ją podobniejszą do madonn hiszpańskich. XVII-wieczny barok, żołniersko-religijna poezja konfederatów barskich poddają mu teraz ton, który jest pomieszaniem skomplikowanego obrazowania z prostotą wysłowienia. Broni tego swojego nowego języka w jednym z listów przed zarzutami matki. Jego frazy retoryczne, pozostające jeszcze w *Beniowskim* w ramach świeckiego stylu, teraz nabierają charakteru wyznawczego, jak barokowe litanie ubierają treść, niemal ludową w prostocie, w bogate szaty liturgiczne, obwieszone są wotami, świecą jak ołtarze w barokowym kościele. Zwyczajna, surowa mowa postaci jego nowych

tragedii wybucha nagle wizjami o spiętrzonym obrazowaniu, te długie monologi upozorowane dialogiem, te litanijne powtórzenia, te halucynacje słowne z pogranicza snu i jawy mają swój pierwowzór w Calderonie, ale stylizowane są na wzór oracji staropolskich z okresu, gdy barok jezuicki królował w kulturze polskiej. Można by się dopatrywać w tej stylizacji zasadniczej niekonsekwencji. Słowacki uważał przecież naukę Towiańskiego w swojej interpretacji za najbardziej nowoczesną z filozofii wieku, za alfę i omegę wiedzy o życiu, zrywał z tradycją Kościoła, „poprawiał" współczesną wiedzę przyrodniczą, w formie zaś nowych utworów, które miały być poetyckim wykładem nauki mistycznej, szedł za wzorami stylistycznymi ubiegłych wieków, cofał się do epoki feudalnej. Łączyło się to zapewne z wiarą, nieobcą również Mickiewiczowi, że „prości i mali" znają lepiej prawdę od mędrców. Jednak ta chrześcijańska, ewangeliczna prostota nie przeszkadza mu korzystać z pewnych zdobyczy ówczesnej nauki. W *Genezis z Ducha* są partie świadczące o studiach, zachowały się notatki i rysunki liści, w których kształcie dopatrywał się poeta znaków tworzącego ducha, stwórcy życia na ziemi. Wszystkie te dyletanckie studia i dociekania służyły utwierdzeniu się w mistycznej wierze przy apriorycznym założeniu, że „wszystko przez ducha i dla ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje". Słowacki przyjmuje ewolucjonizm wszelkich form życia jako podstawę swojej teorii mistycznej. Prawo ewolucji służy celom finalnym, duchowym. Ewolucja ta raz po raz, po okresach stagnacji, wybucha dzięki pracy duchów Słowa jako czyn rewolucyjny w świecie ludzkim, jako gwałtowny przeskok od form niższych do wyższych w całej przyrodzie. Tym się tłumaczy szczególny „rewolucjonizm z ducha". *Odpowiedź na Psalmy Przyszłości* jest jednym z utworów Słowackiego, w których najpełniej upostaciował się pogląd na bieg dziejów, będących jedynie częścią wielkiego procesu podziemnej pracy duchów Słowa. Że Słowacki pojmował rewolucję nie tylko w sensie oderwanym, teoretycznym, ale jako bezpośrednie działanie, na to mamy świadectwo w jego działalności w okresie Wiosny Ludów, gdy przyłączył się do działań powstańczych w Poznańskiem. Co prawda większą wagę przywiązywał wówczas do gotowości duchowej niż zbrojnej, niemniej uznawał również ziemskie środki jako konieczne.

W systemie Słowackiego mieściło się doskonale cierpienie, nie jako wyraz romantycznego weltszmercu, lecz jako droga do doskonalenia się duszy. Przyjmował więc jako konieczność ciągłą mękę ludzkości, ciągłą ofiarę, tylko przez nią bowiem prowadzi droga do ostatecznego celu, którym jest „anielstwo globowe", a więc jakaś forma nadludzka, Chrystusowa.

Ewolucja ku temu królestwu niebieskiemu na ziemi odbywa się „nie przez jednego tworu modlitwę, ale przez utęsknione westchnienie ducha, z całego globu boleścią wydobyte". Więc „ucisk" Boga, nieszczęścia spadające na ludzi i kraje są dźwignią postępu. Ponieważ Polska poczuła ciężar dłoni Boga, ona przeznaczona jest do odkupienia i podniesienia całej ludzkości na wyższy stopień życia duchowego. Zgodnie z tą tezą tragedie tego okresu mają za osnowę nie cierpienie indywidualne, lecz zbiorowe. *Ksiądz Marek* ukazuje boje konfederatów barskich w blasku wiary mistycznej, rzezie i pożary, potworności i grozy, które Słowacki gromadzi ze szczególnym upodobaniem, mają być tylko przejawami ucisku Boga, krwawymi pieczęciami położonymi na formach. Ten ewolucjonizm wydaje się niekiedy poczęty w wyobraźni

wielkiego inkwizytora, nie poety, który niedawno jeszcze igrał arielicznymi kształtami. „Biały" Anhelli przemieniał się zwolna w purpurowego od krwi Popiela.

Słabością mistyki Słowackiego jest niewątpliwie pewien prymitywizm, pozorny intelektualizm, zbyt uproszczony pogląd na życie, w dobrowolnie przyjętym fantastycznym fideizmie zamykający sprawy nie rozstrzygnięte w ciągu wieków przez najtęższe umysły. Jest w tym zlepku ewolucjonizmu z mesjanizmem, chrystianizmu z cezaryzmem cały mechanizm myślenia typowego dla ówczesnych emigrantów. Nie mieli nic, więc żądali wszystkiego. Neuroza Słowackiego była tylko jaskrawym przejawem ogólnej neurozy wygnańców polskich czekających na nadzwyczajne wypadki, które by zwróciły im ojczyznę. Do psychologii narodów nie wyzwolonych należy marzenie o wyzwoleniu całej ludzkości. Słowacki, wraz z całą emigracją, czekał na znak, w pojawieniu się zorzy polarnej nad Paryżem widział potwierdzenie swoich marzeń. Aż w końcu, dzięki praktykom mistycznym i ciągłemu wysileniu władz umysłowych, miał halucynację podobną do tej, którą opisał Pascal: widzenie ognia niebieskiego.

*

Krytycyzm Słowackiego, który kazał mu niegdyś przeciwstawiać się mesjanistycznym koncepcjom Mickiewicza i tradycjonalistycznemu pojmowaniu dziejów polskich, zniknął bez śladu. Poczuwszy się jednym z „duchów Słowa" przejął niektóre pomysły mesjanistyczne, mające w Polsce długą, bo od Woronicza idącą tradycję, uznał fatalność historii, przeciw której buntował się dotychczas. Dawniej marzył o twórczości, która by dorównała europejskiej, teraz zapragnął rzeczy większych, zapragnął tworzyć dzieła, które by zawierały w sobie objawienie tajemnicy wszelkiego bytu na ziemi. Jeśli poezja jest przemienianiem niemożliwości w możliwość, snu w rzeczywistość, czemużby jego sen o życiu nie miał być objawieniem istoty bytu? Uwierzył tak mocno w swoje posłannictwo, że uląkł się ogłoszenia drukiem *Genezis z Ducha*, niepewny, czy ma już na to pozwolenie Boga. Poeta wyobraźni z kwiecistego stylu wstępował na niebezpieczną drogę proroków i apostołów. Na wzór Księcia Niezłomnego usiłował zahartować swoje słabe serce, podtrzymać duchem gasnące ciało, z którego zostały kości i skóra. Nie spostrzegł się nawet, że stał się niewolnikiem własnej fikcji, legendy stworzonej przez siebie. Jest coś wstrząsającego w tym samoomamieniu. Fideizm i fanatyzm bliskie są zawsze przekonaniu, że siła nie jest tym samym, co przemoc. Słowacki tworzył utopię przyszłego raju ludzkości, nadając Królom Duchom, swoim pierwszym wcieleniom, nie tylko moc duchową, ale również władzę ziemską Dżyngis-chanów. W *Księdzu Marku* dzieją się rzeczy straszliwe tylko po to, by otoczyć aureolą świętości głowę księdza Marka i ducha Judyty oczyścić z błota ziemskiego. W *Śnie srebrnym Salomei* gubi poeta swoją ideę, tworząc koszmar z wymyślnymi torturami, obraz niemal kafkowski. Poniesiony wyobraźnią raz po raz tracił z oczu gwiazdę przewodnią swej nowej twórczości, poddając się fantasmagoriom. Niekiedy brał wątki i fabułę z nienajlepszych utworów (na przykład z Aleksandra Dumasa), przemieniał je podporządkowując swojej nauce o me-

tempsychozie, nie zawsze potrafił zatrzeć banalność wzorów, które chciał podnieść w sferę mistyczną, kiedy indziej rozwadniał i umistyczniał Plutarcha. Opanowała go zdumiewająca chęć „naprawienia", czyli przeniesienia w świat swej zaborczej fikcji dzieł, na których się wychował lub które wywarły na nim wielkie wrażenie. Jego próba przekładu fragmentów *Iliady* jest zjawiskiem niezwykłym już w samym pomyśle „uduchowienia" jednego z największych dzieł poezji świata. Ta romantyczna *Iliada* jest na pewno piękną parafrazą, jako twór językowy ma miejsca zachwycające, nie ma jednak wiele wspólnego z Homerem. Także próba „podniesienia" *Pana Tadeusza* z jego „wieprzowatości" jest utworem niezwykłym, zwłaszcza w obrazowaniu tak odmiennym od Mickiewiczowskiego, bo — przemieniwszy całe swoje życie, przynajmniej w wyobraźni, zapragnął także przeobrazić swoją dawną lekturę. Jeśli porwał się nawet na Biblię, tworząc własny obraz początku wszechrzeczy, nie było powodu, by miał oszczędzić Homera czy Mickiewicza. Także dawni bohaterowie i władcy, Agis spartański czy Zawisza Czarny, Samuel Zborowski czy pierwsi książęta polscy i królowie otrzymali niejeden rys swego późnego następcy. Zaczął przeredagowywać dzieje. Rzecz na ogromną skalę, przewyższająca *Legendę wieków*, później i żmudnie tworzoną przez Wiktora Hugo. Była to jakby nowa redakcja *Śpiewów historycznych* Niemcewicza, ale w skali olbrzymiej, odległej od czytankowego charakteru popularnych obrazów z dziejów Polski. „Człowiekiem-Polską" nazywano Niemcewicza, biorąc pod uwagę jego długowieczność i zasługi jako towarzysza Kościuszki. Człowiekiem-Polską w królestwie swej wyobraźni zapragnął zostać Słowacki. Jako władca jedyny i absolutny w swoim państwie mógł nie liczyć się z faktami historycznymi, zmieniał je dowolnie, uważając, że przeszłość jest jak glina, którą można urabiać stosownie do potrzeb idei. To było naturalną konsekwencją ideologii, którą uznał za jedyną i jedynie ocalającą. Jej totalność musiała rozciągać się także na przeszłe dzieje, jeśli obejmowała czas jako niepodzielną całość. Heglowskie zrównanie myśli i bytu święciło tryumf w intepretacji autora *Samuela Zborowskiego*.

Właśnie ten poemat dramatyczny miał być najpełniejszym, w formie dialogów wyłożonym wykładem „nauki" na przykładzie z dziejów Polski. Zdumiewający dramat duchów. Sąd boży i zarazem proces polityczny sprzed wieków. Proces pośmiertny o ścięcie Zborowskiego. Pozwany kanclerz Zamoyski, „duch ogromny", stawia się na sąd. Obrońcą jego jest Lucyfer, bardzo różny od Mefista, bo duch cierpiący za ludzkość. „Goethe nic nie wiedział" — zanotował Słowacki w raptularzu. Zborowski w dramacie Słowackiego uosabia ducha wolności polskiej, Kanclerz — sztywną formę prawa. *Liberum veto* urasta do symbolu demokracji polskiej. Ścięcie Zborowskiego w interpretacji mistycznej poety równoznaczne jest ze sprzeniewierzeniem się idei postępu globalnego, gdyż przez Polskę szła droga zbawienia, ona wybrana została do wypełnienia finalnych — mówiąc językiem poety — celów ludzkości. Ten poemat rozgrywający się w świecie duchów, przypominający niekiedy *Fausta* część drugą, jest chyba najbardziej „absurdalnym", pierwszym surrealistycznym utworem polskim.

Absurd może być kategorią poetycką, logika poezji może doskonale godzić się z nonsensem. Jest piękny wierszyk Słowackiego na ten temat:

Bo mię matka moja miła
Na słowika urodziła,
A ja, wziąwszy taki głos,
Ze słowika — jestem kos.
A to wszystko są nonsensa
Te moje wierszyki nowe,
Gdzie się język mój wałęsa
I bawi zęby trzonowe...

Dadaiści i nadrealiści udowodnili, jak nieraz płodny może być nonsens w poezji, której sens nie jest przecież nigdy zupełnie jednoznaczny i nie da się bezkarnie wyłożyć w kategoriach normalnej logiki.

Absurdalność pomysłów Słowackiego w ostatnim okresie jego twórczości polega na tym, że poeta z żenującą powagą odnosi się do swojej fikcji, że wyznacza jej cele praktyczne. W tym okresie Słowacki myśli w sposób magiczny, nadaje słowom znaczenie, którego nie mogą zmieścić, tworzy konstrukcje senne, którym chce dać władzę nad zjawiskami „realnego życia". Wiara usypia jego zdolność poprawnego myślenia, fantazja wdziera się w sferę myśli, pustoszy ją, zaciera granicę między snem a jawą. Liryka na tym korzystała; wiersze Słowackiego z ostatnich lat należą do najwspanialszych jego utworów, natomiast konstrukcje dramatyczne nie wytrzymywały owej „świętej anarchii" wyobrażeń, którą kultywował w sobie autor *Samuela Zborowskiego.*

*

Słowacki przejąwszy ideę reinkarnacji od Towiańskiego, nie miał zamiaru pozostawić Mistrzowi chwały płynącej z tej nauki. Jeśli Towiański uważał się za wcielenie Adama i Mojżesza, to on, obdarzony geniuszem poetyckim, nie chciał poprzestać na wcieleniach mniej wspaniałych, jakie zapewne ofiarowywał mu prorok Nowej Wiary. Przywłaszczył sobie wcielenia Mistrza i pomnożył je o nowe. Nie tylko stał się w wyobraźni Królem Duchem Polski, ale poczuł w sobie również ducha Chrystusa, zbawiciela ludzkości.

W wierszu o Bakuninie pisał:

Jak Polak Chrystus słuchałem wzdrygnięty,
Bo on nie anioł, bo on nie chciał krzyża,
Ale w oddechu mieszczańskim Paryża
Stał pod krwawymi jak duch sakramenty.

W rok później, gdy dochodził już do kresu swej drogi, prosił Boga:

O krzyż Cię proszę modlitwą gwałtowną,
O krzyż i siłę przed rozdarciem ćwieka!
Całemu światu lampą tak cudowną
Stać się — gdzież większa jasność dla człowieka?

Jednak Chrystus cierpiący i wybaczający nie jest w tym czasie ideałem etycznym Słowackiego. Kult mocy przybiera u niego niepokojące rozmiary. Nadczłowiek w nauce towiańczyków nie może budzić naszej sympatii, zwłaszcza po doświadczeniach z różnego rodzaju Królami Duchami i nadludźmi.

Juliusz Kleiner, apologeta Słowackiego, zwraca w swej gruntownej monografii uwagę na pokrewieństwo poglądów autora *Króla-Ducha* z poglądami Mickiewicza, który przecież w nie mniejszym stopniu uległ zaczadzeniu przez mistykę Mistrza. W *Wykładach o literaturze słowiańskiej* mówi Mickiewicz wyraźnie, że święty Franciszek z Asyżu winien mieć wielkość Dżyngis-chana.

Wiek XIX nawet po doświadczeniach z Napoleonem mógł sobie pozwolić na takie sny o potędze. Mickiewicz nie wypowiedział ich w tym okresie w poezji, uczynił to za niego Słowacki w rapsodach *Króla-Ducha*. Wyśpiewał tu swój sen o potędze duchowej i fizycznej, mszcząc się nieświadomie za wszystkie poniżenia i krzywdy w swym smutnym życiu. W szerszym znaczeniu sny o potędze poetów emigracji po roku 1830 były wyrazem nastrojów całego narodu, a zwłaszcza emigracji. Zbrodnia dokonana na wielkim narodzie, brak wolności słowa w kraju i wolność słowa bez kraju stwarzały nienormalną sytuację, doprowadzały do neurozy patriotycznej. „Misja" Towiańskiego mogła udać się tylko w takich warunkach. Także legenda wieków polskich, stworzona przez Słowackiego w *Królu-Duchu*, byłaby czymś niezrozumiałym w innej sytuacji historycznej. Kleiner rozpatrując *Króla-Ducha* jako wyraz filozofii genezyjskiej pisze: „Cóż sądzić o duchach naczelnych, których nie było tam, gdzie się kształtowała średniowieczna »*civitas Dei*«, które obce były światowym planom papieży i cesarstwa, obce zdobyczom islamu i wojnom krzyżowym, tworzeniu katedr gotyckich i »Summy teologicznej«? Co sądzić o twórczości ducha, dla którego wyżyną ostateczną są sny anamnetyczne?".

Słowacki skłonny był do krańcowości; jak w pierwszym okresie swego pisarstwa marzył o stworzeniu poezji na skalę europejską, tak w ostatnich latach ograniczał swoją twórczość horyzontem ojczyzny. Co prawda przypisywał teraz Polsce naczelną rolę w kształtowaniu dziejów świata. Eksperyment nie mógł się udać, był bowiem oparty nie na faktach historycznych, lecz na dowolnej, mistycznej interpretacji historii. Jego pojęcia o wolności i państwie również są najzupełniej fantastyczne, formę konfederacji i „świętej anarchii" przyjmuje jako najwyższą formę rządów i obywatelstwa. Trudno uważać za sensowną apoteozę „złotej wolności", „republikanizmu z ducha", nie w myśl republikanizmu francuskiego, lecz według swoiście interpretowanej dawnej demokracji szlacheckiej. Zanik krytycyzmu, programowy antyintelektualizm cechował zresztą dużą część emigracji. Słowacki, który długo bronił się przed upiorami tradycji, uległ im w końcu.

Jeśli nie pamiętając o tym wszystkim czyta się *Króla-Ducha* jako poemat fantastyczny, nie podobna opędzić się innym zastrzeżeniom. Ustalił się w historii literatury polskiej pogląd, że ten poemat jest jednym z najwybitniejszych, jeśli nie najwybitniejszym dziełem Słowackiego. A jednak kto wie, czy nie miał racji Krasiński nie zachwycając się bynajmniej tym utworem. Jako twór artystyczny wydaje się dziś *Król-Duch* problematyczny. Ten łańcuch oktaw o manierycznym kolorycie, łańcuch skojarzeń przyciągniętych często zbyt wyraźnie magnesem rymu, niewysegregowanych i na skutek tego rozciągających wątłą niekiedy treść poetycką nad zamiar poety, razi monotonią. To

prawda, że są w *Królu-Duchu* poszczególne oktawy niezwykłej piękności, oryginalne w spięciach metafor, twory wspaniałej wyobraźni, lecz otoczone raczej jałowymi jako poezja obrazami. Pod względem artyzmu wyżej wznoszą się oktawy *Beniowskiego,* zwłaszcza dalszych pieśni, nie wydanych za życia poety.

Pierwszy rapsod *Króla-Ducha* jest stosunkowo najbardziej zwarty, trudno przewidzieć, jaką ostateczną formę przyjęłyby inne rapsody, których poeta nie zdążył już wykończyć. Można je czytać odrębnie, a nawet każdą z osobna oktawę można traktować jako zamkniętą całość. Wtedy dopiero wychodzą na jaw poszczególne piękności, zatopione w morzu fantastycznej narracji.

Taki na przykład jest początek walki Sławian północnych — ze Słowem, wszystko w świecie fantastycznym, w którym raz po raz błąkają się echa innych wypadków i reminiscencji literackich:

Oleg na kościach końskich wężem skłuty,
Igory straszną nakryte mogiłą —

— — — — — — — — — — —

Król Duch słuchałem przerażony, blady,
Że już ci sami, lud niegdyś ubogi,
Którzy łodziami szli na Carahrady,
A łodziom dali złote wozów nogi,
Że jak skrzydlate z wiatrem biegną gady,
Dziwne, żaglami pędzone stonogi,
Które przez błękit wieków widzę cichy:
Lecą — a błyszczą kół ogniste szprychy.
Ci sami gdzieś z wron krzykiem, orłów skwirem
Na mą granicę wschodową napadli
I wrzaśli hasło swoje: „Władimirem!"
Mordując chłopka, który ziarno radli...
A już od Karpat... Rzym! A pod szafirem
Bałtyku pruscy poganię zajadli
Na Chrystustową wiarę — rzną i palą!
Wojna! Kraj cały — wiatr błyszczący stalą.

Ta olbrzymia mozaika, którą tworzy *Król-Duch,* działa fragmentami, każda niemal oktawa zatrzymuje oko i słuch, całość niemożliwa jest do objęcia. Obok pierwszego rapsodu odrębną całość tworzy odrzucona z ogólnego planu *Księga legend,* w której poeta opowiada o uśpieniu dworu Popielowego, ukazuje zastygłe, schwytane przez sen królewny i w ten świat zaklęty nagle wprowadza ruch zmartwychwstania. Jedna z najpiękniejszych scen w poezji polskiej. Poeta odrzucił tę scenę, wydawało mu się bowiem, że nie licuje z powagą całości, że jej charakter jest zbyt baśniowy, a przecież on pisał nie poemat, lecz — wierzył w to naprawdę — księgę objawień. Jest to niemal symboliczne dla całej twórczości Słowackiego.

Poetów wyobraźni cechuje zawsze pewien dystans do rzeczywistości, pewien chłód. Jeśli można mówić o dehumanizacji poezji w nowszych czasach, to dotyczyć to będzie przede wszystkim pisarzy, u których, jak u Słowackiego, wyobraźnia jest władzą autonomiczną, legendotwórczą, kojarzącą najodleglejsze światy. Związek między obrazowaniem *Króla-Ducha* a *Iluminacjami* Rimbauda, a nawet *Elegiami Duinezyjskimi* i *Sonetami do Orfeusza* Rilkego — z uwzględnieniem wszystkich przeobrażeń poezji w ciągu kilkudziesięciu lat — wydaje mi się niezaprzeczalny.

Rilke był w ostatnim półwieczu największym mitotwórcą. Podobnie jak Słowacki, stworzył „legendę matki", jak on odwoływał się do dzieciństwa, jak on bywał widmowym gościem różnych stolic Europy, po swojemu szukał swej genealogii w zamierzchłych dziejach, w sposób godny podziwu uwierzył w swoje rzekomo arystokratyczne pochodzenie, czuł obok siebie obecność aniołów i rozmawiał z duchami. * Ale Słowacki, w przeciwieństwie do Rilkego, nie mógł pozostać wierny programowi poezji czystej i nagiął swoją twórczość do celów praktycznych, tworząc poezję narodową, łudząc się, że wykonuje „twardą bożą służbę".

Legendy Słowackiego mają szerszy rozmach — wynikało to z ambicji romantyzmu do ogarniania szerokich dziedzin życia — ale zasięg ich ograniczony jest do granic jednego języka.

Mitotwórstwo było czymś normalnym w romantyzmie, zamiłowanie do legend, a nawet do mistyfikacji. Posępny Ossian, rzekomy bard legendarny z III wieku, twór wyobraźni osiemnastowiecznego Macphersona, przypadł do smaku romantykom, także Słowackiemu, mimo że wartość tego falsyfikatu jest bardzo problematyczna. Mickiewicz omawiał z powagą różne rzekomo prasłowiańskie poematy w swoich wykładach o literaturze słowiańskiej, on i Puszkin przełożyli jeden i ten sam wiersz z serbskiego, nie wiedząc, że jest to falsyfikat dokonany przez Prospera Mérimée, autora całego zbioru rzekomych pieśni serbskich.

Słowacki pisał swoją księgę legend przez całe swe życie. Umiał w sposób genialny tworzyć szablony legendarne. Władza tych szablonów była tak wielka, że przerastały dzieło, z którego wyszły, stając się własnością ogólnonarodową. Nawet ci, którzy nie czytali Słowackiego, znają owe szablony w rodzaju harfy Wenedów, mają mgliste pojęcie o romantycznym poecie, „wieszczu" narodowym, doznają pewnych związanych z tymi symbolami wzruszeń. Prowincja polska po dziś dzień żywi się tym szablonem poetyckości i misji narodowej pisarza. Pewne zwroty Słowackiego przeszły do uroczystych przemówień, stały się własnością różnych stronnictw i orientacji politycznych. Chyba tylko Wyspiański umiał równie silnie oddziałać swoim *Weselem* na wyobraźnię społeczeństwa.

Stała się rzecz nie do wiary: lekceważony za życia, przewidujący swoje zwycięstwo za grobem, zdołał rzeczywiście zapanować nad wyobraźnią narodu, narzucić jej własny model marzenia o Polsce i własne pojęcia o poezji do tego

* Na tym kończą się podobieństwa. Ścisłość i zwięzłość autora *Neue Gedichte* jest zaprzeczeniem rozlewności i retoryki Słowackiego.

stopnia, że późny wnuk uczynił znak równania między jego poezją a poezją Mickiewicza. Sądzę, że było to jedno z wielkich nieporozumień naszej literatury, naszego wartościowania. Mickiewicz jest nieporównywalny, jak nieporównywalny jest Szekspir... Gest sprowadzenia prochów Słowackiego na Wawel, pochowania go w krypcie obok Mickiewicza, „aby królom był równy", był gestem wielkoduszności, szlachetną chęcią naprawienia krzywd wyrządzonych za życia. Szale wielkości nie pozostają w ciągu wieków w spoczynku. „Padły państwa olbrzymie, aby tak się stało" — pisał na sprowadzenie prochów Słowackiego Jan Lechoń. Dzisiejsze pokolenie poetów nie ma już tak bliskiego stosunku do autora *Lilli Wenedy*. I nie mają racji ci, którzy sądzą, że rocznice są po to, aby dymem pochwał i uwielbienia zakryć nagość poety. Ten, kto szuka autentycznego przeżycia w poezji, musi odrzucić mamiące zasłony Słowackiego. Tak zwane mistrzostwo formy, giętkość i barwność oktawy nikomu dziś nie mogą imponować.

Ale jest inny Słowacki, ten, który jest wyższy nad legendę, autentyczny. Ten poeta wypowiedział się w kilkudziesięciu wierszach lirycznych i we fragmentach swego obszernego dzieła. Pod koniec życia zdawał się zbliżać do samowiedzy:

Gdybyś mógł stopić twoje wszystkie farby
W jednym miłości bożej dyjamencie
I zostać chwilę w czystym bezkolorze,
Miałbyś zeń potem wszystkie ognie boże,
Przedlotem ducha światy-byś wyminął,
Wiedział o niebie, nim się inny dowie —

A także:

O biedni! — rzekłem — piękność, woń i świeca
Jest w duchu... a wy na zewnątrz wyciekli,
Jak rozwiązana w chmurze błyskawica.

Są wiersze Słowackiego, zwłaszcza liryki z ostatnich lat, w których spełnia się najbardziej tajemnicza przemiana wina w krew i krwi w wino poezji, dostępna tylko prawdziwym poetom.

Te wiersze t r w a j ą niezależnie od zmian czasu, smaku, stylu. Wiersze, bez których nie można wyobrazić sobie obrazu poezji polskiej. On, który nie wytrzymywał na ogół wielkich kompozycji epickich i dramatycznych, w lirykach był zawsze tylko sobą, nie musiał zapożyczać się, gdyż starczyło mu własne doświadczenie. I dlatego wiersz napisany na marginesie rękopisu *Zawiszy Czarnego:* „Śni mi się jakaś wielka, a przez wieki idąca powieść...", zawiera więcej prawdziwego piękna niż wielkie freski rapsodów *Króla-Ducha*, mały liryk *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają* ma w sobie więcej życia i ruchu niż sceny mistycznych dramatów.

Słowacki umarł tak młodo. Jako liryk był już wspaniale dojrzały, jako tragik wciąż jeszcze szukał, gorączkowo snując pomysły nie do zrealizowania w krótkim czasie, którego poskąpiła mu Nemezis poezji — czy losu polskiego?

W ostatnich latach życia szukał wielkiej przenośni już nie tylko dla tego losu, ale dla człowieczeństwa w ogóle. I można by mniemać, że znalazł taką przenośnię, jeśli w ten sposób odczyta się następujący urywek, który starczy za cały poemat:

Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi,
Na który Pan Bóg nieraz kilka wieków czeka,
To jest duch ogromnego wieszcza i człowieka,
Wiatrak niby ze skrzydły jasno słonecznemi,
Ciągle porywający świat kamienny w górę.

Tej hiperboli moralnej nie zdążył już rozprowadzić, ale pozostawił zapowiedź, która wzrusza, niepokoi, prowokuje ustawiczne rewizje i konfrontacje, przekazał pokoleniom ideał poezji, która chce być tylko sztuką i zarazem przerastać sztukę.

W ścieraniu się tych tendencji — najprawdziwszy dramat Słowackiego.

Mieczysław Jastrun

Eugeniusz Sawrymowicz

MISCELLANEA O JULIUSZU SŁOWACKIM

Mimo kilku monografii i licznych studiów szczegółowych, mimo wielu wydań dzieł i listów Słowackiego, liczne karty z jego życia i twórczości pozostają dla nas kartami białymi. Niektóre z nich można jednak odczytać, i to odczytać w dosłownym znaczeniu. Bo Słowacki jest poetą wybitnie „niedoczytanym"! Mnóstwo szczegółów w jego utworach i listach uszło uwagi badaczy, co doprowadzało niekiedy do zupełnie błędnych wniosków w wyjaśnianiu niektórych przeżyć poety i w interpretowaniu niektórych jego utworów.

Kilka przykładów „doczytania" podajemy tu jako pewnego rodzaju ciekawostki, nie pozbawione jednak większego znaczenia dla badaczy.

1

„OGROMNA GODZINA"

Imieniny pani Salomei Bécu wypadały 17 listopada. Oczywiście data ta jest ważna zarówno w kalendarzu starego, jak i nowego stylu, gdyż dni świętych patronów związane są w kalendarzu kościoła katolickiego z datą miesięczną, nie z dniem astronomicznym. Ani pani Bécu, ani jej syn nie zwracali jednak na to uwagi i za dzień imienin Salomei uważali 17 listopada st. st. W kalendarzu juliańskim dawało to datę bardzo wymowną: 29 listopada, dzień wybuchu powstania listopadowego. I zawsze dwie te uroczystości, rodzinną i patriotyczną, obchodził Słowacki tego właśnie dnia.

Tak było również 29 listopada 1834 roku. Wieczór tego dnia poeta spędził samotnie w swoim pokoiku w pensjonacie pani Pattey w Genewie. W liście do matki z 18 grudnia tego roku tak ów wieczór opisał:

„[...] natychmiast po obiedzie uciekłem do mego pokoju. Tam, jak Mama zwykła czynić, zagasiłem świecę... mały ogień na kominku słabo mi przyświecał — samotny, milczący, myślałem o różnych czasach — o różnych wieczorach — a kiedy na zegarze uderzyła głośno nad moją głową 7 godzina — ogromna niegdyś godzina — łzy rzuciły mi się z oczu potokiem — i chodziłem po pokoju — i modliłem się — i płakałem... Tego wieczoru nie było we mnie ani iskry nadziei...".

Już dawno Méyet zwrócił uwagę, że ową „ogromną godziną" był moment

wybuchu powstania listopadowego: o godzinie 7 w dniu 29 listopada zapłonął młyn na Solcu — sygnał dla spiskowców do wystąpienia.

Słowacki dobrze więc pamiętał tę historyczną godzinę. Mamy na to jeszcze inne dowody. Oto np. opisując matce w liście z 12 kwietnia 1831 roku uroczystości drezdeńskie z okazji narodzin królewicza saskiego pisał:

„Z powodu jego narodzin wczoraj była wielka parada — z drugiej strony Elby dawano ognia z harmat, cała publiczność patrzała na to z wielkiego bulewaru. Te strzały harmat, ten tłum publiczności wiele mi przypominał — ale tamte były okropniejsze".

Pamiętał więc nie tylko huk armat, ale i tłumy ludu warszawskiego na ulicach miasta. Chyba można z tego wyciągnąć wniosek, że w wielkich dniach historycznych powstania Słowacki nie zamknął się w swoim mieszkanku przy Elektoralnej, ale był na ulicy zapełnionej wojskiem i rozentuzjazmowanym tłumem.

To nie jest tylko przypuszczenie. Był na pewno, i to nie sam. Towarzyszył mu wuj jego, Teofil Januszewski.

Skąd ta wiadomość? — Po prostu z listów poety do matki.

Teofil Januszewski jąkał się, wadę tę chciał koniecznie wyleczyć. Przez swego siostrzeńca, tj. Juliusza, zasięgał porad w tej sprawie u lekarzy warszawskich (wzmianka o tym w liście poety do matki z 15 września 1830 r.), wreszcie sam przyjechał do stolicy Królestwa. Słowacki wspomina o tym pisząc do matki z Londynu 6 sierpnia 1831 roku:

„Oj, Teofilu, Ty błądziłeś w Warszawie, a ja w Londynie nie błądzę [...]".

Chyba przypadek, nie zamierzony plan sprawił, że działo się to właśnie w końcu listopada 1830 roku i że w ten sposób Teofil był świadkiem „ogromnej godziny". Pisze o tym Słowacki w liście do matki z 24 stycznia 1832 roku:

„Teofilu, w życiu naszym nigdy nic podobnie pięknego nie zobaczemy, jak wtenczas, kiedyś Ty się zachwycał — i tylko machinka pod językiem zachwycenia wydać Ci nie pozwalała".

Fragment ten pani Bécu opatrzyła dopiskiem: „29 Listop. 1829". Darujmy pani Salomei pomyłkę w roku!

Teofil Januszewski pozostawił pewne materiały do biografii Słowackiego z jego lat młodzieńczych. Miał je opracować Szajnocha, ale tego nie uczynił, parę fragmentów z rękopisu Szajnochy ogłosił S. Pigoń w artykule *Do biografii J. Słowackiego. Ruch Literacki*, 1933, z. 1. Jest tam m. in. historyjka następująca:

„W pałacu Blanka zeszliśmy się po kilkudniowym ulicznym obozowaniu na pierwszą łyżkę ciepłej strawy. Zasiedliśmy do zabielanego barszczu. Wchodzi szlachcic. Utasowani koło podłużnego stołu cieśnią się i tłoczą, aby nowego, p. Jakuba, usadowić. — Na, jedz barszcz!... — A jest dla mnie? Idę z drukarni *Orła Białego*. Świeżuteńki arkusik: *Hymnu*. Słuchajcież. — Łyżki utknęły w barszczu, umilkła wrzawa. — Bogarodzica, Dziewico!... itd. — Kto? Czyj? Podpis? — Nie ma! — Siedzieliśmy obok na wąskim końcu stołu z Juliuszem. Zarumienionego po uszy (bo tak powiedzieć można o 20-letnim, nie zarastającym jeszcze) biorę za rękę bezwładnego. — Oto autor! — Biesiadnicy ruszyli razem z miejsc; tłumowi usunąłem się...".

Kto był owym towarzyszem, który siedział ze Słowackim w pałacu Blanka między powstańcami? — Pigoń pisze, że mógł to być Dominik Magnuszewski.

Chyba jednak bardziej prawdopodobne będzie przypuszczenie, iż był to właśnie Teofil Januszewski, autor wspomnienia. Razem przecież z Juliuszem chodził po Warszawie w dniu wybuchu powstania, nic dziwnego, że razem byli także w kwaterze powstańców w pałacu Blanka.

Jak długo Teofil przebywał wtedy w Warszawie, nie wiemy. Zapewne miał zamiar wstąpić do wojska, ale nie uczynił tego i wrócił do Krzemieńca. Słowacki żałował tego. W liście do matki z 30 grudnia 1832 roku pisał:

„Teofilu kochany! myślę często o Tobie patrząc na śliczne góry, na cudowne widoki, które mię otaczają. Gdybyś był kiedyś ze mną posiedział, może byśmy oba teraz u pani Pattey biedę ciągnęli [...]".

Powrót Teofila do Krzemieńca nie pozostał jednak dla niego bez konsekwencji: pobyt w Warszawie w dniach powstania nie mógł być mile widziany przez policję carską. Słowacki pisze o tym do matki w liście z 17 marca 1831 roku:

„Teofil nabawił mnie niegdyś strachu — uboczną drogą dowiedziałem się, że się wszystko dobrze skończyło".

I tę aluzję można odcyfrować. Oto po powrocie Teofil został aresztowany i przesiedział czas jakiś w areszcie w Żytomierzu. Pisze o tym Hersylia Januszewska do Józefa Mianowskiego w liście z 14 sierpnia 1833 roku:

„[...] mnóstwo gości ze wsi. Młoda mężatka, Iwanowska, której mąż dobrze zna Teofila i kiedy Teofil był wzięty do Żytomierza, on mu wiele robił grzeczności [...]".

Feliks Iwanowski, prawnik, żonaty z Barbarą z Moszkowskich, znany był właśnie z pomocy, jakiej udzielał aresztowanym za udział w powstaniu.

I jeszcze jedno. Wydaje się, że Teofil, który nie zdecydował się na wstąpienie do wojska w Warszawie, miał zamiar uczynić to na Podolu, tak jak uczynił to brat jego, Jan Januszewski. Dlaczego zamiaru tego nie wykonał, nie wiadomo. Być może właśnie z powodu owego aresztowania. Ale ślad tego pozostał w liście Słowackiego do matki z 24 kwietnia 1833 roku. Bo do sprawy planowanego udziału Teofila w powstaniu odnieść chyba należy następujące słowa poety:

„Teofilu! czuwaj tam nad wszystkimi... strzeż i bądź ich aniołem... a ja kiedyś zapłacę za Ciebie dług, podczas księżycowej niegdyś nocy zaciągniony".

Była to z pewnością jedna z nocy po dniu 29 listopada!

2

„INNE PRZEZNACZENIE"

Usprawiedliwiając się przed matką z wyjazdu z Warszawy, pisał Słowacki w liście z 12 kwietnia 1831 roku:

„W biurze nie było żadnych widoków, nawet to biuro, gdzie byłem, zaczęło być źle uważane z powodu...".

Méyet opatrzył fragment ten wyjaśnieniem, że mowa o biurze Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu, w którym Słowacki pracował jako bezpłatny aplikant.

Dość dziwnie jednak brzmi zdanie, że biuro Komisji Skarbu „zaczęło być

źle widziane". Za co? Czym się mogło narazić opinii publicznej w okresie powstania? — Nie snujmy domysłów, bo na nic to się nie zda, gdyż inne szczegóły przekreślają całkowicie wartość objaśnień Méyeta.

Oto kiedy Słowacki wyjeżdżał z Warszawy, od dość dawna już nie pracował w biurze Komisji Skarbu. Mamy na to dokument: w dniu 10 stycznia 1831 roku referent w Sekcji Wypłat, w której Słowacki był urzędnikiem, wystosował do swego zwierzchnictwa pismo następujące:

„P. Juliusz Słowacki, dotychczasowy aplikant w Sekcji Wypłat, oświadczył mnie na dniu wczorajszym w biurze: iż odebrał inne przeznaczenie i że dlatego opuścić Sekcję zamierzył.

Spośród poruczonych Mu do załatwienia czynności nie odrobił jedynie załączających się 5-ciu numerów [następuje ich wyliczenie].

Referent Sekcji Wypłat
Krasuski".

Warszawa d. 10 stycznia 1831

Obok tego tekstu znajduje się dopisek, który dowodzi, iż dymisję młodego aplikanta przyjęto:

„N-ra do załatwienia pozostałe oddano do odrobienia Panu Skolimowskiemu. Po czym dla śladu, kiedy Pan Słowacki w Sekcji Wypłat pracować przestał, wiadomość tę oznaczyć numerem Dziennika Jeneralnego, a z kolei złożyć do akt.

Dyrektor [podpis nieczyt.]
Ostrowski".

11 stycznia 1831

A zatem od 10 czy 11 stycznia 1831 roku Słowacki nie był już urzędnikiem Komisji Skarbu. Nie o tym biurze zatem mowa w cytowanym wyżej liście poety. Więc o jakim? Bo przecież gdzieś pracował, skoro o biurze, „gdzie był", pisze.

Krasuski powołał się na to, iż wedle słów aplikanta — odebrał on inne przeznaczenie. Postarajmy się odcyfrować zagadkę owego innego przeznaczenia.

W liście do matki z 6 lipca 1831 roku, znowu tłumacząc się z wyjazdu za granicę, Słowacki pisze:

„Chciałem — nie mogłem być użytec[znym]; o[fiarow]ałem moje usługi w biurze dyplomatycznym. Mój wielki [niegdyś] protektor X zaraz mi chciał dać pensją, nie przyjąłem jej. Cóż... byli tam hrabiowie — ja przepisywałem...".

Méyet wyjaśnia, że owym X był książę Drucki Lubecki, ówczesny minister w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. Cała bieda w tym, że Drucki Lubecki nigdy nie był protektorem Słowackiego. Przyjął go do Komisji na skutek listu polecającego od księcia Adama Czartoryskiego, któremu młodego poetę polecił Jan Śniadecki. Nie o Lubeckim więc tu mowa, ale o Czartoryskim.

Błąd innego komentatora, Hoesicka, zaciążył z kolei nad omawianym fragmentem zupełnie niewłaściwą interpretacją. W swojej monografii biograficznej o Słowackim Hoesick pisze mianowicie, iż z fragmentu tego wynika, że Słowacki zgłosił swoje usługi w biurze dyplomatycznym i że nie został przyjęty.

Jak to? — A za cóż wobec tego Czartoryski chciał mu od razu dać pensję? I co i gdzie Słowacki musiał przepisywać, a więc odrabiać biurową orkę, której nie chcieli brać hrabiowie?

Wniosek z omawianego fragmentu jest zupełnie jasny: Słowacki zgłosił się do biura dyplomatycznego, Czartoryski polecił go przyjąć, i to na urzędnika płatnego, nie na aplikanta. Ale ponieważ w biurze tym dano poecie pracę podrzędnego znaczenia, przepisywanie, pensji owej ambitny młodzieniec nie przyjął. Pozostał w nowym biurze jako bezpłatny aplikant, jakim poprzednio był w Komisji Skarbu. I przepisywał, choć jako prawnik, znający w dodatku języki obce, mógł liczyć na pracę bardziej odpowiedzialną. Nic więc dziwnego, że był rozgoryczony i w cytowanym wyżej liście pisał na ten temat:

„Nie zostawiono mi nawet prze[konania], że byłem użyteczny lub że nim kiedyś być mogłem".

Teraz sprawa staje się jasna: biuro, które „zaczęło być źle uważane", to biuro dyplomatyczne, ekspozytura Ministerstwa Spraw Zagranicznych, kierowanego przez księcia Adama Czartoryskiego. Powodem złej opinii była polityka Rządu Narodowego, obliczona na ugodowe zakończenie powstania, wbrew dążeniom narodu, który żądał rozstrzygnięć militarnych w ramach wojny ogólnonarodowej.

Pełne potwierdzenie wysuniętej tu sprawy dałyby jakieś dokumenty pisane ręką Słowackiego. Niestety, w niezbyt bogatych aktach, jakie zachowały się w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, żadnego takiego dokumentu znaleźć mi się nie udało. Ale i bez tego sprawa wydaje się zupełnie pewna. Można nawet domyślać się, skąd Słowackiemu przyszła myśl zgłoszenia się do biura dyplomatycznego. Oto jeden z przyjaciół poety, Julian Hignet, który jakiś czas nawet mieszkał u niego, był właśnie urzędnikiem biura dyplomatycznego. On to zapewne wskazał poecie tę drogę.

W świetle tych faktów pełnego prawdopodobieństwa nabiera hipoteza, że wyjazd Słowackiego z Warszawy uzgodniony był z władzami i że pozwolono, czy może nawet zalecono mu wyjechać widząc w nim przyszłego kuriera dyplomatycznego. Dlatego, gdy w lipcu tego roku trzeba było przewieźć pakiet dyplomatyczny do Paryża i Londynu, zwrócono się od razu do Słowackiego jako byłego, a może nawet jeszcze aktualnego urzędnika MSZ.

3

„TO ZDARZYŁO SIĘ W UNIWERSYTECIE GETYNGI"

W liście do matki z 6 lipca 1831 roku, pisanym z Drezna, znajduje się następujący dziwny fragment, którego znaczenia nie postarano się dotychczas odszyfrować:

„Ileż razy chodząc po ulicach starałem się domyślić, w jakim Mama mieszkałaś hotelu, i zdaje mi się, że pod „Goldene Krone" — złotą koroną — czy zgadłem? O Mamo, jaki czas teraz prześliczny na naszym horyzoncie — na chwilę zachmurzyło się niebo — było to skutkiem stosu galwanicznego (niech to świadomi elektryczności Mamie wytłumaczą), stosu złożonego z krążków srebrnych i złotych, przekładanych sinym papierem. Odkryto stos — fizycy od

butelek lejdejskich poginą... bo tak byli nieroztropni, że robiąc doświadczenia z elektrycznością, na ramionach nosili metalowe przewodniki... Otóż znów wpadłem na fizykę, jestem jak student z klasy 3-ciej; to zdarzyło się w uniwersytecie Getyngi".

Bardzo to dziwne! Co znaczy zaakcentowanie nazwy hotelu „Pod Złotą Koroną", i to dwukrotnie, po niemiecku i po polsku, jakby dla specjalnego zwrócenia uwagi? Co to za cudacki stos elektryczny z krążków srebrnych i złotych, przekładanych jakimś sinym papierem? Co to za elektrycy z przewodnikami na ramionach? Skąd tu nagle Getynga? A przede wszystkim skąd ton niezwykłego optymizmu w czasie, gdy było już po klęsce pod Ostrołęką i po kapitulacji armii Dwernickiego, a więc w okresie, gdy sytuacja militarna powstania była już właściwie beznadziejna?

Zacznijmy od owego stosu. Jedno tu tylko może być rozwiązanie: kolejność barw owych krążków i papieru. Kolejność ta jest zaś następująca: krążek srebrny (tj. biały), potem siny papier (a więc niebieski), wreszcie krążek złoty, tj. czerwony. Biały—niebieski—czerwony — przecież to barwy rosyjskiej flagi z czasów caratu. A do tego owa złota korona — przecież to Mikołaj I. No i elektrycy z metalowymi przewodnikami na ramionach — armia z karabinami.

Hipotetyczne rozwiązanie szyfru wydaje się dość ryzykowne. Nie tłumaczy ani owego optymistycznego tonu całego fragmentu, ani sprawy „poginięcia" owych elektryków... I co to znaczy, że „dkryto stos" i że działo się to w uniwersytecie Getyngi?

Właśnie owa Getynga przynosi ostateczne rozwiązanie tej tajemnicy.

W krytycznej sytuacji militarnej, kiedy rozpoczęły się już akcje ewakuacyjne, sekretarz kancelarii sejmowej, Wojciech Tur, przewiózł archiwum sejmowe przez granicę pruską i zawiózł je aż do Getyngi. Umieścił je u Seweryna Gałęzowskiego, który w owym czasie wykładał chirurgię w tamtejszym uniwersytecie. Ocalony został w ten sposób m. in. oryginał aktu detronizacji Mikołaja I, uchwalonej przez sejm na słynnym posiedzeniu w dniu 25 stycznia 1831 roku.

Fakt ten wywołał właśnie wzrost optymizmu Słowackiego, a niewątpliwie także wielu innych patriotów. Naiwnie rozumowano, że opublikowanie tego aktu („odkrycie stosu") spowoduje całkowitą zmianę sytuacji politycznej, gdyż Mikołaj I nie będzie mógł występować wobec państw zachodnich jako prawowity władca ziem polskich zaboru rosyjskiego. Wierzono, że zachód uzna cara za najeźdźcę, agresora i że zmusi go środkami dyplomatycznymi do wycofania się z Królestwa. Tak się tonący chwytali nie tyle brzytwy, ile lada pozorów nadziei na pomyślny wynik powstania!

Ale skąd Słowacki wiedział o tej sprawie? — I na to mamy w liście odpowiedź. Kilka zdań niżej poeta pisze mianowicie:

„Znajomy Wam zapewne dobry nasz plenipotent, co to nazywał siebie Kniaź, chociaż jego imię, tak jak nasze szlacheckie, na wicz się kończyło, jest teraz w Paryżu. Pisał do nas, że dobrze jego pana idą interesa, że wkrótce ma być uznany jako główny plenipotent, że tamci adwokaci pomagają mu w sprawie [...]".

A więc to Kniaziewicz, szef polskiej misji dyplomatycznej w Paryżu, pisał

do kogoś o tym do Drezna, a wieść ta szybko się rozeszła wśród polonii tamtejszej.

Sprawa na tym zresztą się nie zakończyła. Niemcewicz w swoim *Dzienniku pobytu za granicą*, tom I, str. 313, pisze mianowicie pod datą 21 maja 1832 roku, że z pism niemieckich dowiedział się, iż u Gałęzowskiego dokonano rewizji i że akt detronizacji Mikołaja I został skonfiskowany. I że stało się to na żądanie władz rosyjskich.

Niemcewicz jednak się pomylił. Rewizję u Gałęzowskiego rzeczywiście przeprowadzono, istnieją przy tym poszlaki, że brała w niej udział nie tylko policja hanowerska, ale także wysłannicy żandarmerii carskiej, ale aktu nie znaleziono. Oryginał jego znajduje się dziś w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Fakt ten dowodzi jednak, że rozumowanie Słowackiego, mimo iż naiwne politycznie, nie było zupełnie pozbawione sensu. Mikołaj widocznie również zaniepokoił się nieco całą sprawą i wolał, by akt detronizacji nie został ogłoszony. Nie zmieniłoby to oczywiście sytuacji powstania, ale mogłoby carowi sprawić nieco kłopotów. Dlatego starał się tego uniknąć.

4

„POTRZEBA ZMUSZA MNIE DO WYJAZDU..."

Informacja z listu do matki z 8 grudnia 1832 roku:

„[...] za dni kilkanaście wyjeżdżam do Genewy. Potrzeba zmusza mnie do wyjazdu, więc i dobrze, że mnie przynajmniej w poetyczniejsze krainy posyła...".

I dalej w tym samym liście:

„Pisałem już, że interes zmusza mnie do wyjazdu — ale zapewne z własnej woli w Genewie zostanę na mieszkanie [...]".

Wynika z tego, że do Genewy poeta wyjechał z Paryża nie z własnej woli, ale zmuszony jakąś koniecznością, jakimś interesem, i że z własnej woli projektował tylko skorzystanie z tego wyjazdu, by pozostać w Genewie.

Genewa pojawia się w tym liście po raz pierwszy. Nigdy przedtem poeta nie myślał o Szwajcarii, gdy projektował wyjazd z Paryża. Planował południową Francję, Włochy, zresztą pisząc o tym zawsze jako o planach bardzo nieskonkretyzowanych, gdzieś w dalszym terminie możliwych do realizacji. Decyzja wyjazdu do Genewy nastąpiła nagle, ale w sposób z góry zaplanowany na kilkanaście dni naprzód: pisząc cytowany wyżej list poeta znał już nie tylko cel wyjazdu, ale także dokładny jego termin. No i ta konieczność, ów jakiś interes!

O powodach wyjazdu do Genewy pisano wiele. Jako jeden z najważniejszych powodów, choć nie jedyny, wysuwano słynną sprawę III cz. *Dziadów*. Sam zresztą Słowacki pisał do matki w liście z 30 listopada 1833 roku, że dramat Mickiewicza „była to [jedna] z przyczyn, dla której do Genewy wyjechałem".

Należałoby to jednak sprostować: nie tyle do Genewy, ile z Paryża. Bo o wyborze Genewy i o terminie wyjazdu zadecydowały inne przyczyny. Właśnie owa konieczność, ów interes.

Na jednym z posiedzeń Towarzystwa Litewskiego i Ziem Ruskich uchwa-

lono wybicie medalu pamiątkowego dla uczczenia rocznicy wybuchu powstania na Litwie. Pierwszy egzemplarz medalu miał być wręczony znanemu przyjacielowi Polaków, prezesowi Towarzystwa Francusko-Polskiego, generałowi Lafayette. Członkowie zadeklarowali składki na ten cel, Eustachy Januszkiewicz zajął się zorganizowaniem „enterpryzy". Dochód ze sprzedaży medali miał pójść na zasilenie funduszów Towarzystwa, przeznaczonych na wydawnictwa o Polsce i powstaniu. Sprawy te i dalszą ich historię ukazują protokoły zebrań, opracowane dawno przez W. Kłyszewskiego w artykule *Sprawa medalowa, Biblioteka Warszawska,* 1907, t. I. Ostatnio niektóre materiały przedrukował J. Starnawski w swojej książce *Słowacki we wspomnieniach współczesnych,* Wrocław 1956, str. 37 i n.

Z materiałów protokolarnych wiemy, że na zebraniu w dniu 23 listopada Januszkiewicz zapewnił, iż pierwszy egzemplarz medalu będzie gotowy na dzień obchodu rocznicy powstania, pod warunkiem jednak, że natychmiast otrzyma on 1750 fr. na opłacenie rzeźbiarza i mennicy. A pieniędzy tych nie było i małe były szanse, by w krótkim czasie można je było zebrać. Januszkiewicz zaproponował wtedy, że ryzyko finansowe imprezy weźmie na siebie, pod warunkiem jednak, że dochód ze sprzedaży medali aż do 1 stycznia 1834 roku będzie należał do niego. Obecni przyjęli tę propozycję z ulgą, ale zaprotestował Słowacki. Podkreślił, że zrzeczenie się imprezy pozbawi Towarzystwo spodziewanych a koniecznych funduszy i że lepiej będzie opóźnić termin wybicia medalu, niż oddawać dochód w ręce prywatne. Przemówienie poety wywołało burzę, ale w końcu zgodzono się na jego poglądy, a nawet wybrano go przewodniczącym trzyosobowej komisji, która miała się zająć sprawą. Januszkiewicz oczywiście się obraził i odtąd chyba datuje się jego znana niechęć do Słowackiego.

Słowacki zabrał się do pracy niezwykle energicznie. Ręcząc słowem honoru zaciągnął pożyczki od Jełowickiego (200 fr.) i od gen. Paca (500 fr)., sam ze swoich pieniędzy założył 300 fr. za nieobecnego prezesa, Cezarego Platera. Mając pieniądze załatwił sprawę u rzeźbiarza Barre'a i nazajutrz mógł złożyć Towarzystwu optymistyczne sprawozdanie. Zażądał przy tym, by wybrano go „kasjerem" imprezy, jako że czuł się osobiście odpowiedzialny za jej stronę finansową przed Towarzystwem i przed wierzycielami. Wniosek ten przyjęto jednomyślnie.

W dniu 29 listopada na obchodzie rocznicy powstania Słowacki, zastępując Mickiewicza, który poczuł się źle i opuścił zebranie, wręczył w imieniu Towarzystwa pierwszy egzemplarz medalu generałowi Lafayette. Fakt ten opisał we wspomnianym wyżej liście, oczywiście w sposób zaszyfrowany.

„Jest tu zakon święty, który chciał odlać patynę złotą [medal Lafayette'owi — dopisek Salomei Bécu], świadczącą o męce Chrystusa Pana — i znalazł się w smutnej okoliczności, bo ubogi, jak wszystkie księży zakony, co na ubóstwo przysięgają, nie miał na to funduszów. Chciano go oszukać — stanąłem w obronie, dostałem dlań pieniędzy — i ten, co napisał: Regina Pacis [Pac gen. — dopisek Salomei Bécu] na kościele, nikomu innemu, jak mnie, zgodził się pożyczyć 500 fr. Wspomogłem księży, a zysk z odpustów dług zapłaci".

„Zysk z odpustów", z którego poeta miał zwrócić owe słowem honoru za-

ręczone pożyczki, niestety zawiódł. Oto w *Pielgrzymie Polskim* w dniu 15 grudnia 1832 roku ukazała się następująca notatka:

„Ministerstwo francuskie odmówiło Towarzystwu Litewskiemu i Ziem Ruskich pozwolenia wybicia we Francji medalu na pamiątkę rewolucyjnego powstania tych ziem. Zwłoka stąd wynikła nie jest winą Towarzystwa, które nie przewidywało podobnie subtelnych trudności. Jeden z jego członków rychło wyjeżdża do Genewy, aby tam uzyskawszy pozwolenie ułatwił Towarzystwu możność uiszczenia się z zobowiązań, które na siebie przyjęło".

Nie ulega wątpliwości, że to o Słowackim mowa. Jako kasjer imprezy czuł się odpowiedzialny za jej realizację, chodziło mu przy tym o owe prywatne pożyczki u Jełowickiego i Paca. Zdecydował się więc na Genewę. To była owa potrzeba, ów interes, który zmusił go do wyjazdu.

Potwierdzenie tego mamy w dalszej historii całej sprawy. Oto w dniu 30 grudnia 1832 roku poeta przybył do Genewy, a już 6 stycznia wysłał do Cezarego Platera list ze sprawozdaniem z dokonanych starań o powielenie medalu. Pisał potem do Platera jeszcze sześć razy, aż do 17 lutego 1835 roku, tak długo bowiem ciągnęła się sprawa z powodu nieprzewidzianych trudności. Wszystkie te listy są znane z wydań zbiorowych.

I argument ostatni. W liście z 20 maja 1833 roku, odpowiadając na jakieś niesłuszne podejrzenia ze strony członków Towarzystwa, pisał do Cezarego Platera:

„Wyjechałem do Genewy w pół zimy, którą wolałbym był w Paryżu przepędzić, straciłem blisko 200 fr. na drogę, oddaliłem się z Paryża, kiedy miał się zacząć druk trzeciego tomu moich poezji, opóźniłem ich wydanie, bo dopiero w tych dniach na świat wychodzą, nie mogłem sam dojrzeć i poprawić dokładnie druku, w Genewie życie kosztuje mi drożej niż w Paryżu... wiele bezsennych nocy winien jestem medalom, naraziłem się na sąd lekkomyślny ziomków — i to wszystko winien jestem szczerej chęci przysłużenia się Wam, zarobienia na Wasz szacunek! Niech więc tak będzie...".

Może więc miał poeta zamiar wyjechać z Paryża, w którym czuł się źle, ale nie ulega wątpliwości, że o celu i terminie wyjazdu zadecydowała sprawa medalowa.

5

TAJEMNICZY GUGUŚ

Z listu do Joanny Bobrowej z 18 lipca 1844 roku:

„Wiadomo zapewne przyszłej właścicielce tego wodnego kryształu otoczonego jaszczureczkami [lustro, które poeta kupił dla Bobrowej], że Guguś wstąpił w śluby małżeńskie i w jednym z najstarożytniejszych zamków francuskich połączył herby Jagiellonów z herbami — nie wiem — jakimi [...]".

Dalej poeta pisze, że o małżeństwie tym pisała prasa paryska.

Hoesick w swej monografii rozstrzygnął sprawę w sposób zdecydowany: Guguś — to Władysław Czartoryski, syn Adama, a mowa o jego małżeństwie

z księżniczką Orleańską, wnuczką króla Ludwika Filipa. Informację tę powtarzali komentatorzy listu, tylko nikomu nie przyszło do głowy sprawdzić daty. Owszem, Władysław Czartoryski ożenił się z wnuczką króla francuskiego, ale w roku... 1872, co łatwo sprawdzić choćby w *Polskim Słowniku Biograficznym.*

O kim więc to mowa w liście Słowackiego?

Poszukiwania w prasie paryskiej doprowadzają do jednego wniosku, gdyż jedno tylko ogłoszenie matrymonialne odpowiada szczegółom z listu poety. Umieściły je prawie wszystkie gazety paryskie, w prawie identycznej redakcji. Oto treść jego według *Journal des Débats* z 7 czerwca tego roku:

„Le 1-er juillet, M. l'archevêque de Tours a donné, dans la chapelle du château de Chenonceaux, la bénédiction nuptiale à M. le prince Augustin Galitzin, et à M-lle Louise de la Roche-Aymon, fille de M. le comte de la Roche-Aymon, membre du Conseil Général du département d'Indre-et-Loire".

(W dniu 1 czerwca arcybiskup Tours pobłogosławił w kaplicy zamku Chenonceaux związek małżeński między księciem Augustem Golicynem i hrabianką de la Roche-Aymon, córką hrabiego de la Roche-Aymon, członka Rady Generalnej departamentu Indre-et-Loire.)

Mamy więc starożytny zamek francuski i arystokratyczny herb panny młodej, mamy zdrobnienie imienia Augusta-Gugusia, zgadza się także data. A cóż z herbami Jagiellonów, o których pisze Słowacki? — Odpowiedź prosta:

Golicynowie wywodzili ród swój od Gedymina i pieczętowali się Pogonią, co notuje każdy herbarz.

Pozostaje do zidentyfikowania osoba Augusta Golicyna.

Urodzony w roku 1824, syn Piotra, katolika, i sam również katolik, August Golicyn znany jest jako historyk, autor m. in. rozpraw na temat sytuacji kościoła prawosławnego w Rosji. Parę tytułów jego późniejszych publikacji pozwoli zorientować się w tendencjach jego prac: *L'église russe est-elle libre?, L'église greco-russe...* Nic dziwnego, że rodzina Gugusia nie cieszyła się sympatią Rosjan. Chętnie go natomiast przyjmowano w polonii paryskiej, m. in. bywał on u pani Bobrowej. I tam niewątpliwie poznał go Słowacki. Mieli na pewno tematy do rozmów — Słowacki zaczynał już przecież interesować się historią Rosji: notował w *Raptularzu* wyciągi z historii Rosji Karamzina, niedługo zostanie autorem *Księcia Michała Twerskiego.*

6

CÓRKA CERERY

A oto szczegóły o jeszcze jednej znajomości poety, odczytane z wiersza *Córka Cerery.* W wierszu tym mowa o porwanej przez Plutona bogini, która z porwania tego była rada:

Weselił cię gwałt i wrzask nocnych ptaków.

W piekle u kochanka czuła się zupełnie dobrze, skoro

I tam, gdzie ludzie jadem są żywieni,
Tyś nie umarła — lecz jadła i żyła!

Druga część wiersza poświęcona jest powrotowi bogini na ziemię, do matki na sześć miesięcy.

Sens wiersza — to metafora o dwu naturach kobiety: o niskiej żądzy uciech zmysłowych i o szlachetnych, twórczych siłach, będących natchnieniem świata.

Początek drugiej części wyraźnie wskazuje, że wiersz ten poeta adresował do jakiejś konkretnej osoby:

Patrząc w twe oczy i w księgę twych losów,
Pojąłem, czemu Pluton niegdyś chwycił...

Zastanawiano się nad adresatką wiersza już niejednokrotnie. Większość badaczy, jak np. Tretiak czy Cywiński, zdecydowanie widzą w córce Cerery Zofię Mielęcką-Węgierską. Ostrożniejszy jest Kleiner, który w cz. II tomu IV swej monografii pisze na str. 150:

„[...] wystosowany do jakiejś pięknej znajomej (ale chyba nie do Zofii Mielęckiej?), dzielącej życie między treści cenne Słowackiemu a chłodne używanie światowych rozkoszy".

Kleiner ma oczywiście rację, gdyż Mielęcką Słowacki pozna, wbrew poglądom Przesmyckiego i Cywińskiego, dopiero w lecie 1848 roku we Wrocławiu. A *Córka Cerery* pochodzi z listopada 1847 roku, jak tego dowodzi następująca notatka, przed wierszem wpisana do *Dziennika* poety:

„19 [listopada...] Czo-Snowska. — Ludwik mój zastrzelił się w Snowiu. — Teraz pojmuję, dlaczego Pluton ukradł córkę bogini kłosów i maku".

Mamy więc nazwisko Czosnowskiej. W drugiej jego części, drogą typowej dla romantyzmu etymologii, znalazł Słowacki związek symboliczny z nazwą Snowia, majątku Rdułtowskich, w którym z powodu zawiedzionej miłości popełnił samobójstwo Ludwik Spitznagel.

O jakiejże tu Czosnowskiej mowa?

To znowu osobna karta w dziejach romantyzmu, warta monograficznego opracowania, jak warte są tego takie postacie, jak Delfina Potocka czy Maria Kalergis.

Laura z Górskich Czosnowska była córką z pierwszego małżeństwa generałowej Dziekońskiej. W młodości przyjaźnił się z nią w Warszawie Szopen, nie zapomniał jej w latach późniejszych. Często wspomina ją w listach do rodziny i znajomych, nazywając stale Lorką, a w roku 1846 dedykował jej trzy mazurki: H-dur, f-moll i cis-moll, op. 63. Może uczynił to na pamiątkę wizyty, jaką w tym właśnie roku Lorka złożyła mu w Nohant, wywołując tym dąsy pani George Sand.

Z wielką rewerencją o pani Laurze Czosnowskiej pisze w listach Bohdan Zaleski, a Cyprian Norwid wprost zaznacza w liście do córki generałostwa Dziekońskich, że pani Laurze zawdzięcza wydanie drukiem *Promethidiona*.

Zupełnie inny obraz Czosnowskiej wyłania się z listów Zygmunta Krasiń-

skiego do Cieszkowskiego i do Delfiny Potockiej. O pięknej hrabinie autor *Nieboskiej* pisze z przekąsem i lekceważącą pogardą, zaznaczając np., że podróżuje ona po Europie w poszukiwaniu męża i że nie pogardziłaby nawet tak dla niej niestosownym towarzyszem życia, jak August Cieszkowski. Ale w jednym z listów do Delfiny Krasiński dość skwapliwie tłumaczy się z rzymskich spotkań z hrabiną Laurą w roku 1839.

Życie pani Laury — to wcale niezgorszy temat do romansu, który mógłby ukazać pewne rysy obyczajowe epoki. Wyszła za mąż za hrabiego Janusza Czosnowskiego, syna Zofii z Potockich Czosnowskiej, II v. Oborskiej, słynnej w swoim czasie kochanki księcia Józefa Poniatowskiego, z którym miała nieślubnego syna. Synowi temu nadano nazwisko: Ponitycki (inne źródła notują: Ponitkowski). Gawędziarz Helleniusz (Eustachy Iwanowski) w pamiętniku swym pt. *Listki wichrem do Krakowa z Ukrainy przyniesione,* Kraków 1901, t. I, str. 128—130, notuje, że gdy Janusz Czosnowski przebywał w wojsku, pani Laura zawiązała romans właśnie z owym przyrodnim bratem męża, Ponityckim. Rezultatem tego było samobójstwo Janusza Czosnowskiego. W pięknej wdówce zakochał się z kolei brat generała Dziekońskiego, człowiek już leciwy, a do tego ułomny (garbaty). Poryw namiętności spowodował w nim „wylew żółci" i nagłą śmierć. Przed zgonem jednak zdążył powierzyć opiece ukochanej dwie swoje córeczki. I podobno pani Laura opiekowała się nimi bardzo rzetelnie.

Jeszcze później, jak wspomina Iwanowski, pani Laura nawiązała w Paryżu romans z Edmundem Chojeckim, co przypłaciła nieślubną córką. Córkę tę Chojecki adoptował, ale z panią Laurą nie ożenił się. Nie ożenił się także z jej wychowanicą, jedną z córek Dziekońskiego, choć do mariażu tego pani Laura bardzo mocno chciała doprowadzić.

I jeszcze później pani Czosnowska została żoną hrabiego de Laborde i podobno w małżeństwie tym ustatkowała się całkowicie, przykładnie wychowując swe tym razem zupełnie legalne dzieci.

Z listów Szopena wynika, że właśnie w listopadzie 1847 roku Czosnowska była w Paryżu. I wtedy to poznał ją Słowacki, a znając jej dzieje dostrzegł w niej uosobienie owej dwoistej natury kobiecej, którą podkreślił w swym wierszu. Zakończył wiersz zwrotką:

Więc ci zaufał i użył za posła.
A matce oddał cię na sześć miesięcy,
Abyś piekielne w domu jajo zniosła.

Czy owym piekielnym jajem miała być córka pani Laury i Edmunda Chojeckiego, odgadnąć trudno.

Eugeniusz Sawrymowicz

Jarosław Iwaszkiewicz

POGRZEB SŁOWACKIEGO

Jeżeli który pisarz może wzbudzać zazdrość kolegów po piórze, to najpewniej Norwid. W *Czarnych kwiatach* opowiedział z przedziwną prostotą ostatnie spotkania z naszymi największymi — i w zwyczajnych słowach oddał atmosferę tych spotkań, ubrania i słowa codzienne, spojrzenia, nieporozumienia... Ale w ten sposób, że już dziś wiemy z pewnością, iż tacy oni byli, a nie inni. I żal się ma w sercu, że się ich nie znało, nie gadało z nimi, nie witało ich i nie żegnało.

I może dlatego ten jedyny i osobliwy moment w moim życiu, kiedy brałem udział w ostatniej posłudze oddawanej Słowackiemu, został tak głęboko w sercu i w pamięci i tylekroć odtwarzany w mowie i w piśmie, wciąż pozostaje żywy i pamiętny. Tyle spraw było „potem", tyle pogrzebów i wesel — a te dnie czerwcowe sprzed trzydziestu paru lat wciąż trwają na wyciągnięcie ręki, jakby to było nie wczoraj, a dziś jeszcze odbywało się za gęstą szybą wspomnienia.

Oczywiście ekshumacja i przewiezienie zwłok Słowackiego miały jakieś tam znaczenie polityczne, nie na próżno w tej właśnie epoce i na polecenie Piłsudskiego się odbyło. Dziś się to widzi plastyczniej niż wówczas. Ale w owym czasie czerwcowej pogody mało to obchodziło mnie samego, a przypuszczam, że jeszcze mniej tych wszystkich, którzy tłoczyli się ku brzegom Wisły, którzy wchodzili w ubraniach do wody, aby się jak najbliżej znaleźć wiślanego stateczku wątłego, na którego pokładzie spoczywała ta mała, czarna trumna, przykryta narodowym sztandarem...

Mała, czarna trumna. A może była koloru brązowego? Cała w srebrnych okuciach? Pamięta się tylko jej ciężar, jak tłoczyła barki niosących, jak dławiła niby ciężar całego świata, niewymownego i obszernego świata — i jak jej dotyk bolesny na ramieniu przypominał bezustannie: oto niesiecie Słowackiego, Słowackiego, Słowackiego...

Myślę, że mój stosunek do tego poety był zupełnie inny niż stosunek dzisiejszych młodych wstępujących w szranki pisarskie. Przede wszystkim miałem jeden awantaż: nikt mi nigdy nie mówił słowami Pimki: „Juliusz Słowacki wielkim poetą był...". Nie chodziłem do polskiej szkoły. Dla mnie Słowacki — to wykradane z bibliotecznej szafy tomiki, to *Balladyna* czytana ukradkiem, to dziwnie brzmiące i na pół niezrozumiałe słowa: „Ja J u l i a A l p i n u l a, nieszczęśliwego ojca nieszczęśliwa córka..." z najbardziej wzru-

szającego kawałka prozy, jaki mnie napotkał w czasach mojego dzieciństwa.

A potem w czasach młodości to niebywałe odkrycie: *Beniowski i Król-Duch.* Może dlatego ta trumna taka była ciężka? I co najdziwniejsze, uciekała kompletnie przede mną dziwaczna a megalomańska idea *Króla-Ducha,* pozostawały natłoczone dźwięki i obrazy, prawdziwy tłum legend, prawdziwa, zadziwiająca poezja, którą się i dziś potrafię upajać jak winem. Nic ze scholastyki, nic ze sztywności w tym stosunku do mistrza Juliusza — czy nawet „brata Juliusza" — a chęć słuchania go bez końca, chęć gonienia tych strof, które co chwila rozpędzając się w nieskończoność, plączą się w sieciach skończoności lub rozbijają na rytmicznych schodach prowadzących w dół.

Dzisiaj nikt chyba tego nie rozumie. I nie rozumie, czym był udział w pogrzebie Słowackiego. Nikt też nie zrozumie, czym był udział w tym pogrzebie buntowniczych skamandrytów. Na zachowanych fotografiach tej uroczystości naokoło żałobnego karawanu widzimy cały komplet oficjalnej literatury. Idą „panowie w cylindrach". Jest Makuszyński, Lorentowicz, Zdzisław Dębicki, nawet Ferdynand Goetel. Patrzyli oni trochę z ukosa na Wierzyńskiego i Iwaszkiewicza, którzy na tę okazję po raz pierwszy w życiu wdziali pożyczone na razie cylindry. Ani Tuwima, ani Słonimskiego nie widzimy w najbliższym otoczeniu oficjalnej trumny. A Lechoń we fraku stał na straży „sierocej trumny", budząc u niektórych coś w rodzaju zgorszenia. Taki młody i już Jan Lechoń. Taki młody i już prowadzi Słowackiego pod rękę od samego Paryża aż do wiślanej przystani przy moście Poniatowskiego.

Nie wiem, komu zawdzięczamy ten piękny pomysł, aby wieźć trumnę Słowackiego morzem. Zapewne, jak wiele innych pięknych pomysłów, zrodził się on z konieczności. Trzeba było ominąć Niemcy. Zapewne nie pospieszyliby oni w pobożnej pielgrzymce do trumny Słowackiego, a wieźć zwłoki wielkiego „wieszcza" polskiego cichcem przez ziemie niemieckie po prostu nie wypadało. Ale ta droga przez dalekie morza na ubogiej polskiej kanonierce, z dwoma poetami na straży, szlakami chmurnego, chłodnego, pełnego wierszy i obłoków morza — to podróż godna poetyckiej epopei. Było coś z ballady i coś z muzyki w tej jeździe przez bezdroża oceanu, symbolika niedzisiejszego dnia:

Bo on odpływa wietrznym okrętem
Ponad naszego świata zamętem.
Nim się z ziemskiego prochu rozwiążem,
Już nie nadążym, już nie nadążym!...

Już odlatuje, już niepowrotny,
Żaglem obłoków stroi się lotny,
Jak gwiazda taje w nieba roztoczy...
Obłok nam jego zdejmuje z oczu...

W podróży tej przeżywa swoje apogeum młodopolska sława Słowackiego. Inscenizacja ta należy do innej epoki, jest zakończeniem innej epoki.

Z morza wpłynięcie w ujście Wisły, droga znowu innym szlakiem, tak bardzo polskim. Mierzeje, łachy, piaszczyste wyspy, przykryte w tej chwili

przyborem świętojanki — to już inny świat. Nie ma ballady — zostaje zgrzebna piosenka.

I tu już są ludzie. Witają oni innego Słowackiego, nie tego z patetycznych zaświatów, ale intymnego, dobrego znajomego. Nie wiem, czy już kiedy tak było. Czy wieziono kiedy grzbietem Wisły jaki królewski zewłok? Czy ciągnięto jakie barki z trumnami przeciw porywistemu biegowi? Ale ta sprawa zostanie na zawsze, sprawa osobliwa. Jedni ją widzą jak na litografii Fajansa, inni jak klejnot oprawny w przesadną prozę Żeromskiego; ale szarym szlakiem naszej Wisły ciągnie z trudnością sapiąc w górę rzeki skromny, dziewiętnastowieczny statek parowy. Na jego pokładzie nieduży katafalk, na nim mała trumna. A pobok katafalku dwaj poeci: jeden w mundurze pułkownika, drugi we fraku (może jeszcze pożyczonym — bo młody, dwadzieścia lat ma zaledwie i już mu takie honory przypadły w udziale). Całe brzegi usiane ludźmi, w Toruniu, w Wyszogrodzie, w Modlinie czy w Płocku lecą do brzegu i kwiaty, czerwcowe kwiaty, garściami rzucają do wody, przed ten stateczek. Co za marnotrawstwo!

Te same kwiaty ludzie rzucają przez całą noc w katedrze św. Jana w Warszawie. Kolejka kilometrowa nie zmniejsza się do świtu. My z moją żoną wychodzimy z katedry koło trzeciej w nocy, na dworze jasno i różowo, rześko i radośnie. Bo ta trumna, którąśmy w kadedrze porzucili, to już nie jest trumna smutku czy boleści — to jest trumna radości i tryumfu.

W pociągu, pomiędzy Warszawą a Krakowem (jedziemy jeszcze przez Częstochowę — linia na Radom nie istnieje), trumna jest umieszczona w ostatnim, towarowym wagonie, który ma poprzeczną ścianę otwartą. Widać przez nią pola i pejzaże, widać i ludzi, którzy się gromadzą wzdłuż drogi.

Ludzie nie wiedzą, gdzie jest trumna, na stacjach pociąg zwalnia, ale się nie zatrzymuje. I dopiero gdy wagon minie zebranych, spostrzegają oni żałobne akcesoria, światła i samą trumnę przez otwartą ścianę i biegną za pociągiem, zsypują się na tor jak liście i jak rozsypane liście pozostają w tyle. Dla stojących na warcie widok to niezapomniany. Wagon ze zwłokami Słowackiego jak magnes pociąga wszystko za sobą: i ludzi, i kwiaty, i powiew od letnich pól, gdzie falują klasycznie, jak to w czerwcu, łany. Cóż za widok!

I później ta niezapomniana chwila w Krakowie. Wagon pod wieczór stanął na wiadukcie nad ulicą Lubicz. Zbudowano tam specjalne schody schodzące wprost na ulicę. Tamtędy wyniesiono trumnę. Mrowie ludu napełniało wszystkie okoliczne place i ulice, a cisza była jak makiem zasiał, kompletna. Słychać było sapanie ludzi, na których ramionach trumna, jak ciężki owad, spełzała niezdarnie, nierówno schodami aż na sam dół. Była to wielka inscenizacja. W tę śmiertelną ciszę wpadł daleki dźwięk: to bił Zygmunt. Głośników jeszcze nie było.

Pogoda była taka sama jak w Warszawie, letni ciepły wieczór wypędził na ulice miasta wszystko, co żyło. Trumna leżała w ciszy i w ciemności w kościele Mariackim i czekała jutra. Pan Słowacki dziwił się zapewne w duchu temu miastu, gdzie nigdy nie był (tak samo zresztą jak i Pan Adam) i gdzie miał już pozostać na zawsze. Dlaczego?

Trochę mnie nęka zawsze ten przywilej Krakowa. Dlaczego mają tam być chowani wszyscy wielcy nieboszczycy? Teraz tam ciągną ponoć Fryderyka... Mój Boże, to przecie wielkości Krakowowi nie udzieli.

Sam pogrzeb nazajutrz odbył się w deszczu. Gdyśmy stali na dziedzińcu arkadowym, Piłsudski i otaczająca go generalicja ukazali się nam jak na starym filmie, cali poprzekreślani strumieniami deszczu.

W tym deszczu rozległ się rozkaz do generałów, którzy mieli zanieść trumnę do wawelskich podziemi, „bo królom był równy".

W sporze o to, czy Piłsudski powiedział „bo" czy „by" — zatracił się sens tego zdania. Gdyż ani „bo", ani „by" nie nadawało mu istotnego znaczenia. Zakończenie pogrzebu Słowackiego było zgrzytem. Ukazywało nagle i poetę w fałszywym świetle sztucznych ogni. Wyłaziło szydło z worka: potężna megalomania dyktatora, która w poecie nie ceniła poety — ale wodza, króla; którą koncepcję „królów-duchów" stawiała nade wszystko.

Mały, czarny, wątły urzędnik Komisji Skarbowej, który potem umierał na poddaszu Paryża w „źle skwadratowanym pokoju" — nie przeczuwał, że trumnę jego w podziemie królewskiej katedry poniosą „generałowie".

Zresztą, kiedy się dziś wspomina paradę pogrzebu Juliusza, widzi się raczej fałsz tej pompy, coś, co nie odpowiada istocie tej poezji. Poezja Słowackiego, jak morze szeroka i jak morze zmienna, nie towarzyszy stale przebiegom historycznym narodu. Jest ona — jak żywioł, z którego pochodzi — pełna przypływów i odpływów, budzi w nas zachwyty i wątpliwości, pociąga nas i odpycha. Nie jest dla niej czymś odpowiednim zastygnięcie w glorii wawelskiego sarkofagu.

Gdy przyjechałem po raz pierwszy do Paryża, poszedłem zaraz na cmentarz Montmartre do jego grobu. Na obcej ziemi, na cmentarzu, nad którym biegnie ruchliwy wiadukt pełen gwarów stolicy, kamień okryty bluszczem zrobił na mnie olbrzymie wrażenie. Tam powinno było zostać to ciało, ten proch. Niespokojny był człowiek, nierówna, okrutnie godząca w nas jego poezja. W harmonii „dwóch wieszczów", w pogodzeniu się Słowackiego z przyznaną mu wielkością w wawelskim podziemiu jest jakieś dramatyczne nieporozumienie. Jeszcze jeden dysonans pomiędzy Adamem a Juliuszem.

Jarosław Iwaszkiewicz

Artur Międzyrzecki

„NA BRZEGI NILU, W AFRYKI PUSTYNIE..."

W przeddzień lądowania w Aleksandrii powstał *Hymn o zachodzie słońca*, twórczość odnosząca się do podróży włoskiej i greckiej rozwijać się miała w oparciu o postawę ukształtowaną w latach ostatnich, mijane krajobrazy — inaczej niż w Szwajcarii — stawały się pomocnym tłem, lecz nie stanowiły bodźca dla nowych wyobrażeń: wydawać się mogło, że jako zasada podróżna ustala się dialog dwu stron współdziałających, lecz zamkniętych w odrębnych swoich przestrzeniach, nieprzeniknionych dla siebie i odległych. Dopiero gdy przemierzył poeta ziemię egipską, dotychczasowe kanony załamały się, nowe doznania zachwiały wkrótce ustalonym we Włoszech programem tematycznym wojażu i greckimi sestynami. Pejzaż znad Nilu zapanował nad wyobraźnią i sestyny urwały się nagle, choć na włączenie do pieśni następnych czekały jeszcze monumenty z Argos i Aten. Podobnie, choć z innych powodów, załamały się ówczesne listy klasycystyczne, rodem z Trembeckiego i Krasickiego, podobnie dantejskie tercyny ustąpią później miejsca biblijnym wersetom. Fakty te dotyczyły jednak twórczości wznowionej po wielkim wstrząsie egipskim, nie mającym emocjonalnego odpowiednika ani we Włoszech, ani w Grecji.

Italia Słowackiego była nowym teatrem dla wątków szwajcarskich, poszerzał się w niej zakres osobistych i społecznych doświadczeń, uzupełniała kolekcja krajobrazów, portretów i sytuacji, utwierdzała się wreszcie postawa polityczna, lecz historyzm ogólny nie łączył się ze świadomością przemiany ludzkiego czasu i poczuciem dziejów kultury, nie olśniewały szkoły malarskie Wenecji i Sieny, uchodziła uwagi starożytna i renesansowa wspaniałość śródziemnomorskiej sztuki, osobowość nie ulegała fascynacjom epok i plastycznym ich wizerunkom. Także Grecja była dlań głównie światem znaczących pojęć patriotycznych i symbolicznych posągów, bardziej przejęty był obecnością na mężnej ziemi Leonidasa i Kanarisa niż kamiennymi zabytkami starych cywilizacji Europy, bardziej zajęty myślą o dawnej wielkości Termopil i nowym bohaterstwie greckiego powstania niż słonecznymi proporcjami architektury, pogodą helleńskiego krajobrazu, ewokacją ludzkiego przemijania u kolumn Partenonu. Egipt dopiero — być może, iż początkowo za sprawą hieratycznego ogromu i majestatu kamiennego swych pamiątek — przykuł do siebie wyobraźnię kształtowaną u skalnych stopni Mont Blanc, uczuloną na wielkość i trwanie zjawisk, egzotyczną ich niezwykłość i nieodkrytą tajemnicę.

Piramidy, rzeźby wysokie, obeliski potężne, sarkofagi faraonów i granitowe świątynie pustyń działały z siłą nieprzeczuwaną na uwrażliwione zmysły; podróż przez Luksor, Karnak i Nubię stawała się szkołą plastycznego widzenia, patriotyczny historyzm skojarzył się z wiedzą o duchu wieków i zjednoczonych w teraźniejszości warstwach czasu, osadzał się w kręgach następujących po sobie cywilizacji, konfrontował z losem osobowości, trwałością piękna, ruiną jego bezludnych pałaców.

„Grecja, pełna ruin przecudownych, podobała mi się bardzo i bardziej niż Rzym mnie zachwycała — napisze z Livorno. — Egipt zatarł Grecję w mojej pamięci — nic cudowniejszego nad ruiny nad Nilem będące."

„Rysowałem wiele — oznajmia w liście z Bejrutu — słowa bowiem były niedostateczne do wydania wszystkiego, co widziały oczy."

Zapewne, cała biografia poety — poczynając od dzieciństwa i młodości, pierwszych utworów i najwcześniejszych zainteresowań — zapowiadać mogła ową wschodnią podróż, w której mężnieje charakter, poprawia się słabnące zdrowie i uzupełniają ostatnie strefy puste eksplozyjnej wyobraźni. Przygotowywały wojaż edukacja klasyczna i lektura Voltaire'a, orientalne eskapady romantyków, patronujące artystycznym początkom w latach Krzemieńca i Wilna, w *Księżycu* wileńskim „bulwary jak arabskie świetniały ogrody", w młodzieńczym wierszu *Do Ludwika Spitznagla* znalazła się „myśl przenosząca na brzegi Nilu", echa marzeń orientalnych powracały w *Godzinie myśli*, wileński *Szanfary*, noszący podtytuł *Ułomki poematu arabskiego*, rozsnuwał romantyczną dekorację Arabii „szczęśliwych stepów", w pełnej zgodzie z konwencją pierwszej połowy stulecia, Chateaubriandem i Lamartine'em. Konwencjonalną powieścią wschodnią, rozpoczynającą się od obrazów „celi w Sinaju", Morza Czerwonego i „skwarnych pustyń", był pisany w Warszawie *Mnich;* w pustyni dokonywał swych niszczycielskich dzieł *Arab* — mizantrop w stanie aktywności wzmożonej („Stój! Stój, wielbłądzie, tę palmę podpalę... o takim szczęściu serce moje marzy..."); w strefie orientalnej powstawały pieśni *Żmii*, pokrewieństwa *Lambra* z *Les Orientales*, przyrównanie wierzb płaczących nad Sekwaną do „smutnych wierzb Eufratu" w wierszu *Paryż*, byroniczny i rycerski ideał poetyczny *Dumy o Wacławie Rzewuskim*, gdzie wschodnie akcesoria literackie defilują w nieustającym pochodzie przed oczami czytającego, w strofie pierwszej Farys, morze, palma, cyprys, „modlitwa Araba", „gmachy Khaaba" oraz „Proroka grobowce", w następnych biały koń arabski i stepy Gazy, gwiazdy nad stepem, krużganki haremu i sztylet arabskiej kochanki („choć broń była żeńska, lecz stal damasceńska"), długa jazda samotna i pustynia wreszcie, gdzie „błądzą jak wiatr Beduiny" i cwałuje emir Rzewuski.

Orientalizm literacki młodego Słowackiego wynikał bowiem nie tylko z obcojęzycznych lektur poetyckich, z Lamartine'a, Byrona czy poznanego w dzieciństwie poematu Barthélemy'ego i Mèry'ego *Napoleon en Egypte*, lecz w stopniu równie silnym z lektur polskich, pierwszych publikacji Mickiewicza i jego przyjaciół, stepowych skłonności poetów — wychowanków liceum w Krzemieńcu, zainteresowań, jakie światu arabskiemu okazywały wileńskie środowiska naukowe, głównie profesorowie Sękowski, Groddeck, Michał Bobrowski i Joachim Lelewel; czasopisma Warszawy i Wilna, pomieszczające zarówno opisy orientalnych wojażów, jak relacje z wydarzeń politycznych, roz-

grywających się na terenach Bliskiego Wschodu przy wzmagającym się udziale państw Europy; cały wreszcie romantyzm krajowy, który sublimował i bronicznie przekształcał tradycje bałagulskiej podróży, szlacheckiego wojażu i staropolskiej peregrynacji. Od wieku szesnastego przecież wędrówki zagraniczne tak stały się gromadne, że zacny Szymon Starowolski, w obywatelskiej trosce o finanse państwa, lecz nie bardzo zdając sobie sprawę z tego, co proponuje, radził w roku 1625, żeby „bez dozwolenia za granicę z domu" nie było wolno „wyjeżdżać nikomu"; Mikołaj Rej skarżył się, że nie uczony, bo „z granice polskiej mile nigdzie nie wyjechał"; niezbyt zamożny Jan Kochanowski wymieniał wśród krajów, jakie zwiedził, Niemcy, Francję i Italię; anonimowy, lecz zaradny wielce i bywały autor peregrynacji włoskiej, hiszpańskiej i portugalskiej z r. 1595, prawdopodobnie szlachcic z Krakowskiego, wspominał pod datą jedenastego czerwca neapolitańskie spotkanie towarzyskie licznych rodaków, wśród których znajdował się Piotr Kochanowski, a którzy „zabawami swemi wszytką molestyą tak mi wybili, żem zapomniawszy wszelakiej nędzy, wziąłem przed się drogę do ś. Jakuba do Kompostelli". Jak po stuleciach Słowacki, zalecał peregrynant stary „osobliwe powietrze neapolitańskiej *à la Chiaia*", jak autor romantycznej *Podróży do Ziemi Świętej*, komunikował o „górze Pusilipo (Pliniusz zowie *Pausilipum*)", Wezuwiuszu, z którego „dym idzie" i szacownej *antiquitas*, „własnym grobie Wergiliuszów".

Nie był to oczywiście prekursor jedyny, choć, obok Dantyszka, brata Anzelma, Jana Goryńskiego i Macieja Rywockiego, jeden z pierwszych, którzy pozostawili raptularze i opisania swych wędrówek; „budowana jest ta wielka *piramis* jakoby na kształt samorodnej góry" — konstatował ze swej strony książę Radziwiłł Sierotka pod Kairem, pielgrzymujący do Ziemi Świętej w roku 1583. Opisywał też „drugą *piramis*, mało co mniejszą" i „*piramis* trzecią w bok ku miastu", dalej wyprawę do ciemnego wnętrza piramidy, wreszcie obawę wyrażał przed nie budzącym zaufania przewodnikiem („gdym się miał wpuścić z tymi Arabami tam w to *antrum*, ostrzegano nas, bom się z jednym Wenetem wpuszczał, abyśmy jeśli nie puinały, tedy noże mieli przy sobie...") i była to znana również potomnym obawa wojażerów, którym wędrówka wyostrza zmysły i pobudza imaginację, ten sam lęk przelotny, o jakim w kilka wieków po Radziwille Sierotce napisze Tomasz Mann w *Śmierci w Wenecji;* Słowacki zaś, w miesiącach wschodniej podróży, w miejscu tym samym, gdzie niegdyś nakazywano ostrożność staropolskiemu pielgrzymowi:

> Postrzegłszy, żem krainę głazów ruszał senną,
> Jakby mi chcieli w piaskach zadać śmierć kamienną,
> Araby mnie w grobowcach otoczyli gęściej,
> A każdy trzymał granit ważony na pięści.

W latach młodzieńczych autora *Piramid* orientalne skłonności ujawniały się w otoczeniu jego z siłą szczególną. Za sprawą mody romantycznej Wschód otrzymał w wyobraźni epoki miejsce uprzywilejowane, pod sztandarami egzotyzmu płynęły ku Aleksandrii nieustające wyprawy artystów i podróżników, nie było chyba w Europie wrażliwego młodzieńca, który nie marzyłby wówczas o Arabii szczęśliwej, nowożytnej następczyni geograficznych legend śred-

niowiecza, wysp pomyślnych świętego Brandana, celtyckich żeglarzy i prowansalskich wędrowców. Na ziemi rodzinnej Słowackiego, z romantycznym ideałem poetycznych okolic Orientu stowarzyszały się wspomnienia staropolskich peregrynacji i od dawna owocujące w poezji motywy ukraińskiego stepu, tym łatwiej orientalizm malowniczy wszedł zatem od początku do składu zasad również w romantycznej Polsce; „zrobiłem jeszcze jeden krok w poezji, śnił mi się prawie w rozżarzonej imaginacji jakiś poemat wschodni i ten, choć zbladły, poszedł na papier", młody poeta umieszczający owo zdanie w wileńskim rozdziale swego pamiętnika przeceniał jeszcze, i to grubo, znaczenie *Araba*, lecz i ten jego utwór wczesny wyrażał nie samą tylko „historię rozwijania się i formowania poezji, które pisałem"; wyrażał także artystyczne konwencje Warszawy i Wilna, obowiązujące kanony wyobrażeń, atmosferę salonu, gdzie Salomea Bécu, namiętna czytelniczka francuskich i polskich nowości, przyjmowała znajomych profesorów uniwersytetu, wśród nich Lelewela, i grono wileńskich poetów.

Nie mniej od nich urzeczony był światem orientalnym Ludwik Spitznagel, z którym „na księgach Swedenborga" budował ongiś „z piasków dzieciństwa... gmachy pełne głosów anielskich, szaleństwa i blasku" i dzielił poetyckie aspiracje; także młodzieńcza podróż do Odessy była pierwszym stopniem podróżnego wtajemniczenia i pozwalała odczuć smak świata i doznawanej przygody. „Prawdziwie jak wariaci wyjechaliśmy z Wierzchówki (zauważmy, że określenie „jak wariaci" towarzyszyć będzie także następnym, nielicznym zresztą, okresom szczęśliwym: „jak wariaty lataliśmy z Zygmuntem" — napisze z Rzymu o eskapadach towarzyskich z Zygmuntem Krasińskim; „sześć miesięcy włóczę się jak wariat po świecie" — napisze z Bejrutu, pełen zadowolenia z podróży, „widzianych rzeczy" i przeżytych wzruszeń), „jak wariaci" z Krzemieńca więc do Odessy „jechaliśmy... ładnym Zenona (Michalskiego) kabrioletem — cztery konie w ładnej krakowskiej uprzęży — furman jego także po krakowsku bogato ubrany i kozak z nami... Tak jadąc zdawało się, że jedziemy szukać awantur".

Znalazła się w tym pamiętnikarskim zapisie gotowa już formuła wojażu: pęd konia wśród rozległych pól, echo pożegnalne anielskiej miłości porzuconej („serce moje ścisnęło się..."), równocześnie jeden przynajmniej zmysłowy wątek erotyczny („Zenon z kochanką swoją, dla będących u niej wtenczas gości, nie mógł się widzieć") i zaznaczona mimochodem pogarda męska dla sentymentalnych westchnień („śmiałem się z zawodu, którego doznał, i cały wieczór wesoło nam zszedł"), dalej jedna przynajmniej facecja z gawędziarskiej tradycji (tu żart ze Starzyńskiego, który, umyślnie uwiadomiony o zamierzonej rzekomo przez przyjaciół wizycie, „może do późna czekał z obiadem i dziwił się, że nie przyjeżdżają"); dalej obcowanie z naturą i monumentami (w Tulczynie „ogród i pałac zachwyciły mnie"), wspomnienie o wielkich poprzednikach, którzy przebywali ongiś w zwiedzanych miejscach („wystawiałem sobie, jak kiedyś Trembecki wpuszczał przez okno ulubione wróble do swojego pokoju... jak patrzał na tę samą okolicę, na którą patrzymy"; podobnie wspominać będzie w Genewie Wilhelma Tella, Byrona, Sterne'a, panią Staël, Napoleona, Goethego, Heloizę i jej kochanka, na wschodzie zaś Lamartine'a, rycerzy Tassa, Champoliona, Roseliniego i Fresnela); dalej, nie najtrudniejsza zresztą, historiozofia patriotyczna (przed tulczyńskim pałacem Po-

tockich „długo patrzaliśmy na ten gmach i widząc go pustym i cichym zdawało nam się, że nad nim ciąży przekleństwo Boga za zdradzenie ojczyzny — i mimowolnie duma ludu, przeklinająca Potockiego, cisnęła się do naszych ust"; jako zasada niezbyt to jest odległe od refleksji greckich); ogólne wreszcie rozważania pobudzone przez podróż, w tym wypadku na temat romantycznej dążności ku „wypadkom wznoszącym duszę" i przeszkód stawianych tej dążności przez okoliczności życia, „czasy przeklęte, kiedy mieszkanie zdrajcy było mieszkaniem pierwszego poety".

Droga do Odessy prowadziła przez stepy ukraińskie, zbliżał się wówczas ku krajobrazom sonetów wschodnich Mickiewicza, po raz pierwszy oglądał morze i wywarło na nim wrażenie, z którym długo zestawiać będzie później śródziemnomorskie wybrzeża i ulubione oceaniczne widoki. „Widziałem morze-przyjemne przypomnienie Odessy" — napisze z Londynu w sierpniu 1831 r. Kilkanaście lat później dziękować będzie matce za opisanie mu w liście brzegów tamtejszych i bulwarów odeskich, mgliście już pamiętanych „jako ludzi girlanda zawieszona gdzieś nad morzem".

Wojaż z Michalskim i wędrówki po okolicach młodości podszeptywały wyobraźni wielką podróż egzotyczną, urealniały ją i przybliżały zmysłom, „niech się wam wojaż nie wydaje tak trudną i zatrważającą rzeczą — przekonywać będzie bliskich w liście z Genewy — obaczycie sami, że mała różnica tłuc się po pińskich groblach czy po makademizowanych jeździć gościńcach"; w *Dzienniku podróży na Wschód* droga jednostajna, prowadząca z Tyberiady do Damaszku „równinami, gdzie dęby rzadkie — oliwy", okaże mu „podobieństwo do pińskiego bagna". Pomiędzy zawadiacką jazdą furmańską a peregrynacją zamorską zawiązała się emocjonalna bliskość, obydwu przyświecała byronowska gwiazda przygody romantycznej i podobnym oświetlała je blaskiem, Wielka Niedźwiedzica i Krzyż Północy paliły się blisko konstelacji Oriona i Krzyża Południa, „gotuj się w drogę i zrób testament — oznajmi książę Sierotka w *Preliminariach* — a furmanów moich ucz geografii, aby mię nie zawieźli do Moskwy zamiast do Rzymu, bo ja zwykle, jak w powozie, to śpię i nic nie widzę"; we fragmentach *Dziennika* poświęconych osobie pani Salomei znalazło się charakterystyczne wyznanie:

„Matka moja egzaltowana roiła sobie ciągle, że skoro ja skończę nauki, to ze mną na wojaż wyjedzie. Ta myśl jej była dla mnie niemiła, bo, jak mówiłem już, kochając się w Ludwisi utworzyłem sobie charakter podobny do ciemnego charakteru bohaterów powieści Byrona — stąd, myśląc o wojażu, myślałem o nim zawsze jako o poetycznej pustyni, na którą sam jako poetyczna i ciemna osoba rzuconym będę... Wszystka zaś poetyczność znikała, skorom pomyślał, że mam podróżować z matką — byłbym wtenczas jak dobroduszna osoba, odprawiająca świętą pielgrzymkę — nic nadspodziewanego, nic dzikiego w moim życiu... Marzyła mi się wówczas jakaś tragedia o Mahomecie... Mahometa miałem wystawić w guście Fausta lub Manfreda — rozmawiającego z duchami..."

Sprzyjały wreszcie orientalnym marzeniom, wileńskim a następnie warszawskim, licznie publikowane wówczas opisania wędrówek, takie chociażby, jak wydany w owym czasie nakładem Dmochowskiego wielotomowy *Wybór najciekawszych i najnowszych podróży*, w którym podawano dwukrotnie — wskutek wątpliwości, jakie wzbudzała wiadomość pierwsza — wymiary pira-

midy Cheopsa w porównaniu z wysokością rzymskiej bazyliki świętego Piotra (Cheops miał tu 24 stopy przewagi) i londyńskiej świętego Pawła, pognębionej niebagatelną różnicą 117 stóp. W środowiskach rodzinnych lektury takie były zwyczajem; „Antoni, nie wyrzucaj mi ogólnikowych listów — prosił żartobliwie Teofil Januszewski z Neapolu — przywiozę ci pierwszy lepszy wojaż, będziesz czytał"; „opisać wszystkich Wam gmachów nie podobna — donosił Słowacki z Egiptu — wojaż jaki lepiej to uczyni niż list krótki". Z równym uzasadnieniem odwołać się mógłby do czasopism. W tym samym roczniku *Astrei*, w którym Franciszek Grzymała recenzował pierwsze tomy poezji Mickiewicza, zapowiadając, że „Polska ujrzy w nim wkrótce prawdziwego i oryginalnego poetę", ukazały się, obok *Pierwiosnka*, *Powrotu taty* i *Świtezianki*, rozdziały *Historii dzisiejszej rewolucji greckiej*, pióra Raffenela, „autora należącego do orszaku Konsula Francuskiego w Lewancie, a mianowicie w Smyrnie"; fragmenty historii panowania Władysława IV, napisane przez Kajetana Kwiatkowskiego i odnoszące się do wojny tureckiej i poselstwa polskiego do Stambułu; „najnowsza wiadomość o teraźniejszym Szachu Perskim, jego sile wojskowej i o stolicy państwa Teheran" (panujący szach, Feth-Ali, „około 55 lat mający, jest wysokiej i wspaniałej postawy... mając przy sobie francuskich i angielskich oficerów dokładnie poznał europejskie zwyczaje... wojna, ze względu umiejętności uważana, jest rzeczą, o której Persowie nie mają żadnego wyobrażenia..."); wiadomości wreszcie o „rachubie czasu u różnych ludów", astronomii Asyryjczyków, Arabów, zwłaszcza zaś starożytnych Egipcjan. Podobnie w tomie z roku 1825: obok Michała Grabowskiego *Uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, gdzie Brodziński przedstawiany był jako „pierwszy między nami, który zrozumiał znaczenie wyrazu *Poezja*", twórczość Mickiewicza porównywana do „połysku gromu, kiedy rozświeca groźne niebo", wzmiankowani Odyniec, Chodźko i Zaleski „wprawiający nas w złudzenie, w którym zdaje nam się słyszeć przeciągle tony dum ukraińskich, widzieć kraj mogił i pustyń, odbity w wodach dnieprowych", obok tej namiętnej rozprawy romantycznej, oznajmiającej, że „być dziś klasykiem w ł a ś c i w i e nie można", drukowano w *Astrei* rzecz równie dla epoki znamienną i sensację prawdziwą: artykuł nadesłany przez Wacława Rzewuskiego, „Polaka podróżującego i — jak obwieszczano dalej — wsławionego w Arabii pod imieniem Tag el Facher Abo el Niszan, Emira i Szeika Arabów Beduinów Anazejskich w pustyni Neżd". Rzewuski opisywał dzieje słynnej wówczas lady Estery Stanhope, która „opuściwszy Europę, przebiegłszy Turcję, Egipt, Syrię, a nawet pustynie, wszędzie przyjęta z uprzejmością i podziwieniem, zamieszkała przez niejaki czas w Kairze, gdzie ją przyjął z uszanowaniem basza Mehmed Ali, a lud uderzony szlachetną i przyjemną jej postacią, dobroczynnością przejęty, nadał jej imię *Malek* (anioła)"; następnie zaś, po nowych wędrówkach przez Damaszek, Homs i Akkach, osiadła „na jednym z najwyższych Libanu wierzchołków", gdzie „wznosi się domek z cisowego kamienia, kopułą ozdobiony, otoczony murem i z dwóch jedynie sztuk złożony, z których jedna jest pokojem sypialnym Estery, druga zawiera grób *Senthun*, świętego z dawna czczonego w tej krainie; nieco opodal rozpięte namioty i szczątki dawnych murów zajmują jej służące i konie".

Ze szczytu góry, na którym podczas pobytu Rzewuskiego rozbito dlań

„emirowski namiot", roztacza się widok „ z niczym nie mogący być porównany" na „głęboką, zieloną dolinę"; przecinającą ją rzekę, która „zwiedziwszy zwaliska Balbeku, okrąża przepaścistą skałę Szkifu... pędzi srebrzyste nurty pomiędzy góry Libanu i wziąwszy pod Tyrem nazwisko Karmiie w śródziemne wylewa się morze"; pasma gór Antylibanu „przesłaniające miasto Hasbey, na którego wybiegłych wieżach, w chwili zwoływania na modlitwę, pomieszane i przerywane dają się niekiedy słyszeć głosy"; „pustynie coraz wyżej ku wschodowi rozlegające się"; zwaliska potężne zamku Szkif „wsławionego w czasie świętych wojen"; nagie skały północne i zachodnie skłony gór libańskich „zniżające się aż do morza". Na ich tle zjawia się wreszcie lady Stanhope, „synowica sławnego niegdyś Pitta", w stroju arabskim, z „kibicią wysmukłą i kształtną", „głosem pewnym, ale przyjemnym", „uśmiechem zachwycającym".

Nie zapomina się łatwo podobnych lektur, mając lat szesnaście, chłonną umysłowość i nieposkromiony impet pierwszej młodości. Zwłaszcza gdy tłumaczyło się już elegię Lamartine'a i złożyło strofy *Księżyca:*

O ty, imaginacją obdarzona żywą,
Która duszę posiadasz tak czułą, tak tkliwą,
Na której czarnych oczach i ustach koralu
Maluje się twa dusza w radości lub żalu,
Ty, co tak często w wiejskiej samotna ustroni...

Później, choćby w roku 1841 — kiedy powstawać będzie *Beniowski,* zaś poznański *Tygodnik Literacki* obok polemik gwałtownych tego czasu zamieści, po *Święconem...* Słowackiego, także jego *Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki* — modzie orientalnej, panującej w krajowych środowiskach i czasopiśmiennictwie, coraz już częściej towarzyszy ożywiająca się skłonność ku ojczystym wojażom w przeszłość, zarówno imaginacyjnym, jak reportażowym i, jak powiedziano by dzisiaj, turystycznym. Z awanturniczych wątków romantycznych i staropolskich wysnuwa się wówczas literacki sarmatyzm czarnoksięski mistrza Twardowskiego, sarmatyzm rubaszny Paska i sarmatyzm orientalny, uosabiany przez księcia Sierotkę i jego świtę, zamożny i egzotyczny krewny nowej i wcale demokratycznej podróży po rodzinnych stronach. Historyzm romantyczny zdaje się działać w obydwu strefach podróżnych, zamorskiej i rodzimej, podobnie jak objawia się w obydwu równocześnie tendencjach myślicielskich i literackich: przeszłości idealizowanej i obowiązującej teraźniejszości, biorącej w rachubę zbliżające się dziesięciolecia. Z opisami bliskich okolic, przypomnieniem ich zabytków, krajobrazów i aspiracji sąsiadują więc nie zakończone bynajmniej raptularze z Afryki i Lewantu, ale wiele zmienia się od czasów wiadomości o lady Stanhope: emir Wacław Rzewuski walczył był pod Daszowem i „razem bomb tysiąc zaryło się w stepy"; Henryk Rzewuski opublikował *Pamiątki Seweryna Soplicy;* niemal jednocześnie ukazały się *Pamiętniki* Paska i Manifest Towarzystwa Demokratycznego, książka Kurowskiego *O potrzebie i możności zaprowadzenia w naszym kraju jedwabnictwa* i późniejszy nieco, *Beniowskiemu* współczesny, *Mistrz Twardowski* J. I. Kraszewskiego. Omawiająca książkę *Biblioteka Warszawska* przynosiła w tym samym roczniku — obok

innych poświęconych Twardowskiemu opracowań i pierwszych utworów Cypriana Norwida — anons o Wincentego Pola *Przygodach Benedykta Winnickiego w podróży jego z Krakowa do Nieświeża* oraz fragment *Rozmyślań w podróży* Sir Humphry Davy'ego i powiadomienia o *Podróży do miejsc świętych* Murawiewa, *Podróży do Egiptu i Nubii w 1834 i 1835* Abrahama Norowa, dwu nowych wreszcie tłumaczeniach *Anabasis* Ksenofonta, dokonanych przez Mrongowiusza i księdza Gackiego. Zapisy z podróży krajowych Michała Balińskiego (do Zwolenia, Puław, Janowca i Kazimierza) oraz notatki z wędrówek Wojciecha Jastrzębowskiego (przez Czersk, Sieciechów, Kazimierz, Zwoleń, Czarnolas, Bałtów, Nową Słupię, Górę Świętego Krzyża, Bodzentyn, Busko, Ojców i Racławice) publikują się też w sąsiedztwie ogłoszenia o dziennikach księdza Hołowińskiego, który „podróżował świeżo po Ziemi Świętej", wiersza Henryka Potockiego o Radziwille Sierotce, co „po wielkich pielgrzymkach chodził", fragmentów *Podróży po Egipcie* Władysława Wężyka. Pomiędzy obszarami dalekiej prowincji polskiej a przestrzeniami słonecznych egzotyk, niby pomiędzy elektrodami dwiema, z siłą wyjątkową przebiega wówczas iskra niespokojnego wzruszenia, jaką znał już Kochanowski i jego współcześni i która do dzisiaj ożywia poezję najbardziej nawet awangardową i biura podróży najbardziej nawet nowoczesnych. Roczniki *Biblioteki Warszawskiej*, chociaż wyliczają już „najpotrzebniejsze drogi żelazne w naszym kraju", zaświadczyć mogą jeszcze o atmosferze owych romantycznych odkryć świata i czasu, a także o emocjonalnym podobieństwie dawnej egzotycznej wędrówki i zwyczajnego wojażu, takiego choćby, jak podróż końmi z Wierzchówki. „Czy zdarzyło ci się kiedy w podróży, czytelniku — zaczyna Wojciech Potocki relację zatytułowaną *Troil nad Ingurem* — puścić cugle twojemu koniowi i twojej imaginacji razem. Poczciwe konisko! Idzie stępem jednostajnym po ubitej ścieżce ale lotna imaginacja buja i raz przenosi nas w rozmaite koleje przeszłości, zanurza w tym smutnym, niewypowiedzianym uroku dni upłynionych, to znów, usunąwszy zasłonę przyszłości, rozwija przed zdziwionym okiem długie pasmo wypadków bez końca i odkrywa horyzont, któremu granic nie ma. Ale jakże miejscowość wpływa na kierunek naszych myśli i nadaje rozmaite odcienia naszemu dumaniu!..." Także anonimowa i nieskłonna do miarkowania się w egzaltacjach autorka *Podróży kobiety* o „dumaniu nocnym" i „snach młodości" wspomina, o „podziwieniu dla owej obcej części świata, która na mnie z uściskiem ojca i brata czekała", niebie afrykańskim, pod którym „wszystko na świecie zdaje się szczęśliwe"; również przed nią staje „horyzont, któremu granic nie ma", gdy na rozległym wybrzeżu skarży się oceanowi na „smutek wśród lądów" („wszędzie niewola i więzienie, wszędzie nudno i ciasno") i kończy okrzykiem *„Oceanie, bracie mój, gdzie jesteś!"* kojarzącym się zabawnie nie tylko z *Pieśniami Maldorora*, lecz również z listami Słowackiego z Pornic:

„Com czuł, droga moja, spojrzawszy na ocean, tego Ci wyrazić nie mogę. Między tym morzem a mną jest tajemniczy związek... Cała natura, gdybyś Ty wiedziała, jaka ona ciepła, wonna i kochance podobna, otoczyła mnie skrzydłami, zapraszała do spoczynku, do odetchnienia..."

„Rzuciłem się w wodę, położyłem się na falach i dobrze mi było" — dodaje; z tęsknotą zrezygnowaną wspomina dalej Wilejkę, dziedziniec w Mickunach i „ukraińskie bodiaki czepiające się koni rozhukanych"; w innym

liście nadmorskim znów echa pobrzmiewają młodzieńczego wojażu: łąki wybrzeża nad Atlantykiem to „wietrzne pola, stepom naszym podobne, tęczą bladych nadmorskich kwiatów malowane, szerokim morza obwiedzione błękitem, gdzie... wszystko smętne i miłe i szeroko błękitne"; zmienny koloryt mórz ogromnych bliski jest tej kapryśnej i ciężko pracującej imaginacji, co wizje swoje „jedną barwą oblewa" i sama dziwi się później „kolorytowi, który jej dzieła jedno od drugiego odróżnia"; wyobraźni coraz boleśniej zwróconej ku zacierającym się w emigranckiej pamięci „dawnym morzom i gwiazdom", aby zdobyć je na powrót nieustającym wysiłkiem, „dolecieć do nich wiarą i miłością", w wędrownym obłąkaniu, w jakim „sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem" pisał hymn o zachodzie słońca.

Fragment szkicu o Juliuszu Słowackim.

Artur Międzyrzecki

Stefan Flukowski

WIZYTY
(FRAGMENT)

Nagle... na gałęziach gruby szron. Cały Krzemieniec, wszystkie jego sady stały się bajką. Powietrze ciche, bez ruchu. Tęgi mróz. Drobne ptaszki jak pociski przecinają zimny błękit, strząsają białe puchy z drzew. Na rynku stoi gotowa do drogi poczta, sanie. Wielkie oczy Sally zaszklone łzami patrzą uparcie w twarz dziewiętnastoletniego syna — szczupłego, drobnego, ruchliwego młodzieńca. Kufry już załadowane, już ostatnie uściski. Wsiada do sań, okrywają go niedźwiedziami, matka coś mówi, kiwa jej głową w odpowiedzi, nerwowo przesuwa dłonią po piersi. Czy ma tam listy polecające? To jego skrzydła.

— Pisz zaraz, Julku!

— Bądź zdrowa!

Sanie pędzą. Matki nie widać, zniknęła. Ale jest jeszcze góra Bony, jeszcze niebo krzemienieckie, ostatnie domki, doliny, pagórki. Pędzą przez Wołyń, Lubelskie, Mazowsze. W dwa dni są już na rogatkach warszawskich, dwa dni pysznej sanny. Zimowy sen. Wszystko uciekało w tył: bory odwieczne, wycia wilków, ślady jeleni i sarn, uszy zajęcze, miasteczka, wsie, ludzie, psy. Wszystko w tył, w tył. Za sobą, za sobą, za sobą! Na zawsze.

Jeszcze tego wówczas nikt nie przeczuwał, nikt, nawet serce matki.

Ale kiedy opuścili Krzemieniec i opary zimowe zasnuły na dobre zamek na potężnej górze, usta młodzieńca jęły skandować strofy Child Harolda:

Adieu, adieu! my native shore
Fades o'or the waters blue,
The Nights-winds sight, the breakers roar,
And shricks the wild sea-mow.
Yon Sun that sets upon the sea
We follow in his flight;
Farewell awhile to him and thee,
My native Land — Good Night!

Czemu właśnie one przyszły mu na myśl w chwili odjazdu? Te właśnie słowa strofy trzeciej i czwartej, piątej:

My father bless'd me fervently,

Yet did not much complain;
But sorely will my mother sigh
Till I come back again.

...szóstej...
...siódmej...
...ósmej...
...dziewiątej, dziesiątej...

Welcome, welcome, ye dark-blue waves!
And when you fail my sight,
Welcome, ye deserts, and ye caves!
My native Land — Good Night!

A jak dalej? Chwilę sobie przypomina. Tak, to będzie czternasta oktawa. Jakże ona się zaczyna? Pamięć pracuje ciężko, podczas gdy sanie pędzą w umykającym krajobrazie wołyńskim. Woźnica trzaska z bata: „Hej tam, siwy!". Poczta pruje, a drzewa pomykają w tył, w tył... Nagle przychodzi:

On, on the vessel flies, the land is gone,
And winds are rude in Biscay's sleepless bay.
Four days are sped, but with the fifth, anon,
New shores, descried make every bosom gay;
And Cintrass mountain greets them on their way,
And Tagus dashing onward to the deep,
His fabled golden tribute bent to pay;
And soon on board the Lusian pilots leap,
And steer'twixt fertile shores where yet few
rustics roap.

Pierwsze chwile wielkiej podróży w świat, preludium do...

Na razie jest pełen radości, wyrwał się kobietom z rąk, jest sam, nareszcie sam. Precz ich ciągłe skargi, nudne płacze, wieczne żale.

15 luty. Luta polska zima. Och, jak dobrze, błogo. Powietrze mroźne, czyste. Jak lekko w płucach, jak przyjemnie.

Już rogatki warszawskie, już stacja pocztowa. Podchodzi doń jeden z woźniców oczekujących sanek.

— Pojedziemy, jaśnie dziedzicu? — pyta lekceważąco, choć tytułuje. Jak oni tu mówią, zupełnie inaczej, twardo. — Jaśnie panie hrabio, ze mną — już drugi, trzeci.

— Won — krzyczy pierwszy — bo jak cię zamaluję!

Bagaż już w jego rękach, idą ku sankom. Parę kroków.

— Dokąd, wasza wysokość? — to doprawdy kpina. Ten ton... Ale jednocześnie jest coś sympatycznego w tym człowieku. Młodzieniec wymienia adres.

— O, to za miastem, pan hrabia dołoży coś za fatygę.

— Omyliłeś się, bracie — replikuje.

— Ja markiza od razu poznam, wio kary! — Następuje seria umownych onomatopei i konie ruszają z miejsca galopem. Jazda kawalerska. Sanie lekko

ślizgają się z jednej strony ulicy na drugą. Już są na miejscu. Słowacki obciąga ubranie stojąc u drzwi. Odchylają się, otwierają. W nich wysoki mężczyzna.

— Czy zastałem imć pana kapitana Stejna? — i uchyla kapelusza.

— Jestem — mówi gospodarz.

— Słowacki Juliusz z Krzemieńca, zapewne pan wie, że miałem go wizytować.

— Proszę, proszę, a to prędzej, aniżelim się spodziewał.

Znoszą bagaże. Daje napiwek woźnicy.

— O! — wykrzyknik podziwu dla hojności pasażera. — Nie wiedziałem, że wiozę jaśnie oświeconego księcia pana — i zdejmuje czapkę.

— Nigdy dotąd nie spotkałem takich woźniców — mówi do gospodarza — drwią czy o drogę pytają...

— To draby. Nic bym takiemu nie dał. Uchla się zaraz i tyle.

Słowacki z rozkoszą obmył się i przebrał. Wypił duszkiem wmuszony mu kubek kawy i już idzie ulicą rozglądając się za sankami. Musi złożyć wizytę Odyńcowi.

— Pałac Zamoyskich! — rzuca napotkanemu woźnicy.

Jadą, już Jazdowska droga, teraz są na Nowym Świecie. Za chwilę krzyk. W kłębach śniegu pędzący powóz. Przechodnie pod domy. Koła uderzyły o kamień i woźnica wyrzucony wysoko leci z rozłożonymi ramionami jak kończący swój lot podniebny Ikar. Przykuty wzrokiem do tego widoku Słowacki nie zauważył nawet, że jego sanki zatrzymały się, że powoźnika już nie masz na nich. Jedna chwila i poeta przechylony w tył, niemal leżący, widzi nad sobą zawieszone kopyta, wiele kopyt, błyszczą podkowy, między którym zbity, brudny śnieg. Wysoko błękit nieba, srebrne podkowy i olbrzymie kłęby końskie, kare, lśniące kłęby. Czeka, że za nimi pojawią się koła wojennego wozu. Sam Ares spada na pobojowisko. Konie nikną z pola widzenia. Tylko niewzruszony błękit. Sieć. Spada siatka postronków, rzemieni, lejc. Ktoś go ciągnie za ramię. Drugim instynktownie wyplątuje się z gmatwaniny szlei. Widzi, że znajduje się wśród leżących na ziemi koni. Jakaś kobieta podaje mu rękę. Wyskakuje z tumultu, stoi pośród tłumu zbiegłych zewsząd ludzi. Wymyka się stamtąd, idzie chwilę przed siebie, dochodzi do przytomności. Aha, miał przecież być u... Przejeżdżają jakieś sanki, wsiada w nie, już jest przed pałacem. „Gdzie tu mieszka pan Odyniec?" Wstępuje po schodach. Puka. Gospodarz w domu.

— Julek! — wykrzykuje. — Przyjechałeś?

— Jak widzisz — śmieje się.

Słowacki usiłuje zachować spokój i udaje mu się to doskonale. Jakby nigdy nic się nie zdarzyło. Postanowił sobie i słowa nie pisnąć. Jest w gruncie rzeczy ogromnie rad, że przyjechał, że odnalazł Odyńca. „To już druga dziś wizyta — myśli w duchu — idzie ostro." Wymieniają wiele nerwowych, krótkich zdań. Podaje list od matki.

— Więc przyjechałeś pracować — konkluduje gospodarz. — Doskonale. A ja, wiesz, napisałem był nową dramę, duża rzecz, szeroko pomyślana. Temat z rycerskich czasów, kończy się odśpiewaniem *Te Deum*...

— Doskonałe zakończenie — komplementuje gość, a w duchu myśli: „Co za brak weny".

— Prawda? — Odyniec ma zawsze świetne samopoczucie, można mu tego pozazdrościć. Mógłby nim obdzielić pół polskiego parnasu, chociaż tam nie brak go i tak.

— Bardzo polskie — potwierdza Słowacki jeszcze raz, a w myśli: „I to jest ulubieniec Sally, Boże, zlituj się i powstrzymaj moje ramię, bym nie strącił tej makówki". Poprawia się: — Litewsko-polskie.

— O, właśnie — wykrzykuje radośnie Edward.

— A jakiż tytuł?

— *Izora.*

— Świetnie trafione. Od razu się wie, o co chodzi, gdzie, kiedy się rozgrywa drama.

— A widzisz. To mnie cieszy, że ty tak od razu. Więc chcesz się dostać na urząd?

— Tak, do Komisji Skarbu.

— Pewnie masz jakieś odpowiednie pisma?

— Oczywiście — i pokazuje gruby plik rekomendacyjnych listów.

Odyniec, ciekawski, pyta dalej:

— A do kogo? Bom ja tu już zasiedziały, to wiem, co i jak.

— Do księcia Adama Czartoryskiego.

— *Bene, benissime.*

— A przez niego do księcia Lubeckiego, którego sobie upodobała moja matka.

— Znakomicie.

— Do profesora hrabiego Skarbka.

— To widzę, żeś ty filut. Wszystkich chcesz wprzęgać w rydwan swej kariery. Finansistów i ekonomistów.

— Bystroś to wypatrzył.

A dalej:

— Do imć pana Edwarda Antoniego Odyńca, jaśnie oświeconego ulubieńca Muz.

— Dobrze wykoncypowane. To już załatwione, można skreślić.

— Do imć pani wojewodziny...

— Na razie to wystarczy. Jeden Lubecki starczy za wszystkich.

— Z wyjątkiem Odyńca, oczywiście.

— A tak, zapomniałem, bardzo się ekskuzuję.

— Wybaczam.

— Wiesz, Julku... ale, ale ty nic nie jadłeś.

— Nie jestem głodny. Tam, gdziem się był zatrzymał po przyjeździe, wypiłem kubek dobrze przyrządzonej kawy.

— Mało. Ale na razie, jak widzę, starczy. Bo wiesz, teraz byłoby w sam raz zwizytować Hrehorowicza, u któregom ci wynalazł mieszkanie gratis... To bardzo poczciwy, szczery Litwin. No i pracuje w Komisji Skarbu. Objaśni nas we wszystkim, co i jak.

— No to chodźmy.

I poszli.

— Tadeulo, jesteś — zaśpiewał po wileńsku Odyniec.

— Jak sam widzisz — odśpiewał mu podobnie gospodarz.

Przyjezdny poczuł się swojsko.

— Oto ów Julek Słowacki, w sprawie którego orędowałem u ciebie.

— Miło mi widzieć i poznajomić się z synem pana Euzebiusza. No wchodźcie, wchodźcie.

Ugościł, pokazał pokój przeznaczony dla młodzieńca i zaspokoił ciekawość co do warunków pracy w Komisji Skarbu.

— Tak — konkludował — do księcia Adama można będzie iść.

— Trzeba.

— Rzekłem można, a nawet należy, jak się ma pismo do księcia od samego Jana Śniadeckiego. Ale najgłówniejsza rzecz to Lubecki. Tu wizyta konieczna. Jak już będziesz u księcia ministra, kochaneczku, to możesz iść i do samego Belzebuba... Co więcej, możesz iść i do wojewodziny, i do panny Kickiej, i do...

— Tadeulo to wielki mistrz ceremonii. — Odyniec zacmokał.

— Nie śmiej się z człowieka, prostaka, który kocha kwiaty i śpiew ptaków. Więc, jednym słowem, powiadam ci, drogi mój gościu, będziesz mógł składać te wizyty i u pani takiej, i u panny takiej, i jeszcze u wdowy albo zgoła u...

— Rozumiemy, rozumiemy...

— ... u każdej mamy, gdzie hoże córki na wydaniu. Takie krew z mlekiem, marcepan z bakaliami, Litwa z Koroną.

— Dość, Tadeulku, dość.

— W Warszawie niewiasty — wtrącił się Słowacki — wydały mi się pełne przesady oraz kokieterii. Całe mnóstwo dam ładnie ubranych.

— O, widzisz, Edwardzie, sam widzisz, że nasz krzemieńczanin rozporządza okiem zgoła bystrym, i nic nie ujdzie jego uwagi. Będzie miał zeń nasz Lubecki nie lada pociechę. Żeby tylko gdzie nie utonął, straciwszy przyrodzone cnoty bystrości i trzeźwości.

— Nie masz obawy — sucho stwierdził młodzieniec.

— Ja też tak uważam, bo nasze Litwinki zacniejsze uginają się pod ciężarem cnót, jak bory litewskie czy wołyńskie od wszelkiego zwierza i poziomek.

— Dlaczego zwierza i poziomek? — zapytał Odyniec zdumiony takim zestawieniem. Chociaż pisywał poezje, fantazja była jego słabą stroną.

— Bo imć pan Hrehorowicz, jak widać, lubi operować elementami — wyjaśniał uśmiechając się Słowacki.

— Poziomka element? — Odyniec był w rozterce. — Jeszcze zwierz puszczański, rozumiem...

— No, a wiewiórka? Musisz uznać w niej element, ponieważ to też zwierz puszczański.

— E, dałbyś pokój. Wiewiórka? Dobre sobie, to niepoważne.

— A łoś?

— Łoś tak.

— No widzisz.

— Nic nie widzę.

— A jakaż jest różnica między bobrem a rozchodnikiem?

— ?

— Albo między wilczą jagodą a wilczym zębem? — Hrehorowicz bawił się doskonale. — Niedźwiedzim śladem a fiukaniem kosa dobrodzieja?

— E, naśmiewacie się ze mnie.

— Któż by śmiał, Antoni Edwardzie, bójże się Boga. — I Hrehorowicz ucałował go, bo miał serce miękkie i żałował już swych żartów. Odyniec też się

rozczulił, był równie miękkiego serca. Zaczęli wnet składać naradę wojenną nad dalszymi sprawami urządzania Julka w Warszawie.

Właśnie wiewiórka zatrzymała się u stóp ogromnego dębu, ukryta w wysokiej trawie. Z gałęzi zwisało olbrzymie cielsko węża, całe złote, łagodnie się kołyszące. Słowacki tymczasem przewracał kartki książki. Kiedy rozchylił jedną, była na niej szmaragdowa łąka. Pośrodku siedziała samotna dziewczyna w białej sukni, głowa w obfitych, misternie skręconych puklach. Z lasu wyszedł koń, osiodłany, cała grzywa we krwi. Zbliża się do dziewczyny, dotyka nozdrzami tych pukli. Ona myśli, że to jakiś owad. Ogania się ręką, koń znika. Pędzi kareta pocztowa, cała szklana, a w środku tylko jeden list. Inna droga, też kareta, pędzi w odwrotnym kierunku — w środku olbrzymia koperta z wielkim czerwonym krzyżem. Tamtą karetą powozi anioł, a tą diabeł. Karety się mijają, między nimi coraz dłuższe pasmo traktu, giną w oddali. W miejscu, gdzie się wyminęły, sztylet wbity. Znowu ta dziewczyna na łące, zaczytana, nic nie przeczuwająca. Koń wyskoczył z lasu, ale się cofnął. Tylko jeszcze drżą gałęzie w tym miejscu. Znowu się ukazał w innym, od razu w tym innym i jeszcze innym. Na raz w pięciu miejscach. I za każdym razem się cofał. Potem zniknął, przepadł, a gdzie się był ukazywał, siadły na pasmach światła wypchane trocinami dudki.

Hrehorowicz z Odyńcem skończyli naradę, w przekonaniu, że toczyli ją we trzech i że we trzech postanowili już od jutra starać się o audiencję u księcia Adama. Tymczasem należało sprowadzić bagaże Juliusza tutaj, na kwaterę.

Zamykając drzwi wyjściowe, Odyniec zastanowiał się jeszcze: „Co oni rozumieli o tym łosiu i poziomce! Łoś, jak łoś, ale poziomka?...".

Słowacki, przyodziany z wielką starannością, wchodził do gabinetu sekretarza.

— Jestem Juliusz Słowacki i przybyłem z Krzemieńca prosić o łaskawą audiencję u jaśnie oświeconego księcia Adama Czartoryskiego. Sprawa moja osobista, o czym szczegółowo w piśmie jego magnificencji pana rektora Jana Śniadeckiego, które załączam tu na ręce pana sekretarza do dalszego przekazania.

Głębiej oddycha, przełyka ślinę, spogląda w okno, a tam śnieg na drzewach. Nie, to sady wiosną, nie, śnieg, nie, kwiaty, jabłonie, nie...

Przesuwa dłonią po czole, nie słyszy, jak sekretarz zaprasza go uprzejmie, aby usiadł. Ale mimo to siada. Nie widzi nic, ale widzi, czuje to, czego nie czuje. Na stole sekretarza kopyto końskie. Pięknie wypucowane kopyto i zarys pęciny, i kawałek goleni. Czyżby kopyto stało na liście rektora? Za biurkiem nie ma nikogo. Zamiast jednego olbrzymiego kopyta maleńkie koniki, cały ich tabun, nie, to bitwa, na konikach Mamelucy, to nie bitwa, to jakaś arabska fantazja, korowody... balety. Znów to olbrzymie kopyto. Kopyto wali z całej siły w mahoń biurka. Łomot, meble w drzazgach, młodzieniec się zrywa. Przed nim w uśmiechach sekretarz.

— Mam zaszczyt oznajmić, iż książę pan polecił prosić na jutro, na godzinę południową.

— Dziękuję i żegnam.

— Sługa.

Zegar dzwonił dwunastą i dzwony po kościołach kończyły wybijać południe, kiedy sekretarz otworzył wielkie, złocone, lustrzane drzwi i zaanonsował:

— Pan Juliusz Słowacki z Krzemieńca.

Głęboki ukłon. Książę ogarnia jednym rzutem oka przybyłego. Młodzieniec drobnej budowy, z dużą głową. Niezwykła elegancja stroju i wykwint sposobu bycia ujmują byłego ministra spraw zagranicznych cara. Dłoń Słowackiego zwiera się z dłonią księcia Adama. Spoglądają na młodzieńca przychylne, ale w miarę chłodne oczy wytrawnego dyplomaty.

— Miło mi jest poznać i powitać syna profesora Euzebiusza Słowackiego, którego zasługi dla naszej nauki nieprzemijające. Znałem go i ceniłem. Był klejnotem wileńskiego uniwersytetu, którym się właśnie w owym czasie opiekowałem. A i teraz leży przede mną pismo drogiego Śniadeckiego, któremu nie jestem w stanie niczego odmówić. Cieszę się też, żeś zamierzył wstąpić w służbę naszej administracji w resorcie finansowym. Nic piękniejszego przed młodym człowiekiem z prawniczą edukacją, jak droga skarbowej administracji państwowej.

I tak dalej w tym stylu. Książę mówił samymi ustami, głęboko zasunięty w fotel, ręką wsparty o krawędź biurka. Była to piękna głowa, wytworna w swej bryle, inteligentna. Osadzona na słupku od szlabanu pomalowanego w czerwono-białe pasy, mówiła bez przerwy o roli administracji, ale ludzie spieszący na targ wcale jej nie słuchali. Jeden tylko koń się zatrzymał, stara chabeta, ale i on wkrótce ruszył dalej w drogę uwożąc cmokającego mechanicznie arendarza.

Głowa, okolona od dołu żabotem, mówiła bez przerwy, pięknie, potoczyście, nieutrudzenie. Dookoła pustka, nawet drzewa pierzchły, przeskakując na drugą stronę traktu, pochowały się za budynki, cofnęły do lasu. Sterczał tylko słupek w biało-czerwone pasy z osadzoną głową księcia. Wzrok miał utkwiony w stóg zeszłorocznego siana, jaki ostał się najbliżej, a usta powtarzały litanie cnót obywatelskich i obowiązków społecznych. Nagle w miejsce słupka znalazł się pod głową cały tułów księcia Adama, biurko zajęło swą dawną pozycję, oparcie fotela sterczało sztywno z tyłu, jak doskonale wyegzercyzowany kamerdyner.

— Przeto niesłuszną rzeczą jest ośmieszanie stanu urzędniczego, jak to był uczynił autor komedii *Biuraliści*, granej teraz na teatrze Rozmaitości. Na szczęście Pan Bóg nie obdarzył go *de la verve poétique*, całość jest płaska, a godność oczernionych nieuszczknięta.

Głowa powróciła na biało-czerwony słupek i z powrotem na tułów. Na koniec młodzieniec dowiedział się, że otrzymuje od księcia rekomendację do księcia, którego kompetencje obejmują właśnie wymarzone przezeń rozległe dziedziny twórczości administracyjnej.

Wizyta była skończona. Sekretarz w swym biurze wręczył mu list rekomendacyjny.

Nazajutrz u ministra. Wyjechał. Na trzy dni. Znów w sekretariacie ministra. Ma teraz posiedzenie komisji przemysłu. Jutro. Niestety, ma sesję górniczą, może przyjąć dopiero o szóstej wieczorem. Szósta wieczorem. Przy blasku świec młodzieniec przekracza próg gabinetu. Potężna głowa, twarz bez uśmiechu, twarda, oczy przenikliwe.

— Tak, mam tu list księcia Adama. Zgłosisz się waść do naczelnika Mi-

niewskiego. Jesteś przydzielony do Sekretariatu Jeneralnego Komisji Skarbu. Na razie będzie to praktyka bezpłatna. Finanse bowiem mają to do siebie, że najpierw trzeba im usłużyć, potem one nam służą.

Powstał, wyciągnął rękę. Wizyta u ministra skarbu skończona. W sąsiednim gabinecie sekretarz nadmieniwszy, że należy zaraz udać się do naczelnika sekretariatu, przywołał woźnego polecając, by zaprowadził tam protegowanego rektora Jana Śniadeckiego, księcia Adama Czartoryskiego i księcia Franciszka Xawerego Lubeckiego Druckiego. Naczelnik Miniewski, poinformowany już o wszystkim, był miły, wprost czarujący.

— Tu u nas, w sekretariacie, pracuje sama najbogatsza młodzież tudzież krewni i powinowaci jego wysokości księcia ministra. Znajdziesz tu, panie, i dla siebie godne, a wcale rangą nie niższe miejsce, dzięki wysokim kwalifikacjom naukowym. Twoje metryki i świadectwa studiów godne są najwyższego podziwu. Mam tu oto dwie bulle papieskie, stare, łacińskie, do przełożenia na polski, a nie ma u nas nikogo sposobnego. Myślę, że waszmość poradzisz sobie z tym doskonale, suponując po wynikach nauk tak znamienitych, a zdobiących twoje świadectwa u nas złożone.

Uśmiech, uścisk ręki, do urzędnika:

— Proszę zaprowadzić pana Słowackiego na jego miejsce, zapoznać z biurem i przekazać mu owe bulle od radcy Dzieńdzieniewicza.

Uśmiech, życzenia owocnej pracy.

Nastąpił okres składania wizyt warszawskiemu towarzystwu.

Oto w progu stoi panna Kicka, w świetle jaskrawego żyrandola. Wyciąga doń rękę, podczas gdy Hrehorowicz prezentuje:

— Juliusz Słowacki, poeta, aplikant Komisji Skarbu.

— *Enchantée, enchantée.* — Panna Kicka to sam dekolt i maniery. Sadza go przy sobie, wypytuje. Juliusz stara się nie widzieć dekoltu, ponieważ przypomina mu pseudoklasycyzm, a maniery *éducation sentimentale* tego Rousseau. Więc, żeby mieć coś i dla siebie, korzysta z lawiny pytań i opowiada bardzo szeroko o wileńskim towarzystwie, a potem o Olesi Bécu, swej przyrodniej siostrze, że wychodzi teraz za mąż.

— Tak, zabiera się do stanu małżeńskiego — powtarza i następuje spodziewany skutek. Panna Kicka się uśmiecha, ale jednocześnie i wzdycha. Młody poeta i finansowiec zwiera z tym większym szacunkiem stopy i kolana, im większe zadowolenie rozpiera jego wąską klatkę piersiową. Obserwuje warszawską de Rambouillet i oblicza zyski: ten uśmiech to dla Olesi, napisze jej o tym, a westchnienie — *pour elle-même, cette pauvre mademoiselle* Kicka.

— Biedna ta Kicka — mówi doń Hrehorowicz, gdy wyszli od niej dobrze już po północy. — Jakoś salony jej pustoszeją z roku na rok. — Poeta skinął głową. Skierował się w stronę Elektoralnej. Czuł, jakby u ramion miał skrzydła tak nasiąkłe wilgocią, że zmuszony był użyć wszystkich sił, aby je wlec za sobą po bruku.

— *Oh, vous êtes de Vilna, quel joli endroit, magnifique. Et monsieur le recteur Śniadecki, ce vrai moderne Romain. Ah, comme je l'adore!* — Wojewodzina podniosła oczy ku niebu jak święta Cecylia grająca na organach w momencie ekstazy.

Za chwilę Juliusz siedział między paniami — jakieś osiem starościn, kasztelanowych, generałowych i hrabin. Omawiano po raz setny koronację cara

na króla polskiego. Szczególnie stroje pań były analizowane skrupulatnie. I że wszystko odbyło się wspaniale i... szczęśliwie. To znaczy był wypadek i ten zmącił nieco nastrój.

— Otóż — tu młoda jeszcze i hoża generałowa poprawiła się w fotelu...

Słowacki wyszedł z wizyty z ciężkim bólem głowy. Nazajutrz rano czuł się się już doskonale i siedząc w swym ulubionym, małym, pomalowanym na zielono pokoiku kończył list do Olesi. Maleńki piec trzaskał wesoło, było doskonale, samotnie, można marzyć i rozmyślać. A tymczasem pisał:

że na koronacji najładniej wyglądał amfiteatr dla dam — parasoliki różnobarwne, strusie pióra i na kapeluszach kwiaty —

że szkoda, iż te ostatnie gasiły swą pięknością damy —

że najlepiej spisali się przy triumfalnym wjeździe szambelanowie: kilku z nich spadło z koni, skoro z dział poszła salwa —

że jedna z dam wszystkie ukłony miast carowi oddała mistrzowi ceremonii —

że wino płynęło z fontann ulicznych —

że deszcz nawalny przerwał ucztę na ulicach —

że —

I to wszystko na razie co do koronacji. Na razie. W 1829 roku.

„Bywam też u Węgrzeckich. Zupełnie tam inaczej: trzy panny dają całkiem inne wyobrażenie o warszawiankach — rodzice w domu się nie liczą. One bawią całe towarzystwo: najstarsza, najładniejsza — sawantka, średnia, najmniej ładna — najlepsza, najmłodsza — tanecznica, sama radość... Ale i tu trudno znaleźć przyjemność."

W Jaszunach, dokąd się jeździło z Wilna w goście, było lepiej. Te pola, te lasy. Na świętego Jana, żeby tak na świętego Jana, jak w zeszłym roku, móc złożyć osobiście życzenia rektorowi... i serdecznie się przywitać z tak miłymi Balińskimi... Może zza drzew wypadłaby konno ta dziewczyna, co siedziała zaczytana na łące. W parku rej wodzą piegże i zięby. Jest tam jedna alejka. Ławka. Na ławce pistolet. Między dwoma modrzewiami białe, albastrowe czoło zawieszone w powietrzu. W czole dziura, równiutki, okrągły, zupełnie niewielki otwór. Dłoń kobieca, która kogoś żegna. Z daleka pawie wrzeszczą nieprzyjemnie... paw... paf...

Z Wilna było tak blisko. Zawsze można było zajechać. Jaszuny. Szkoda.

Tego poniedziałkowego popołudnia, po powrocie z biur Komisji Skarbu, Słowacki, zmaltretowany, jak zawsze, urzędowymi sprawami, jął gorączkowo, sam nie wiedząc czemu, porządkować swoje manuskrypta. Żeby stłumić nastrój melancholii, silniejszy niż zazwyczaj, skrył się w swym zielonym pokoiku, gdzie płonął na kominku ogień. Jął tu sporządzać bilans napisanych po przyjeździe do Warszawy utworów. Zebrało się tego trochę: dwa dramaty, cztery poematy, piąty — *Żmija* — naszkicowany. Przejrzał fragmenty pieśni pierwszej, poprawił i uzupełnił plan utworu. Wtem przypomniał sobie, że miał iść z wizytą do państwa... miał tam spotkać tego poczciwego Hrehorowicza... Ale czy pójdzie?...

...Kozacy płyną Dnieprem... koło Czartomeliku... piękne brzozy i każda śpiewa słowiczym głosem... zamek wisi nad wodą...

Ktoś puka.

W drzwiach Hrehorowicz. Blady. W oczach przerażenie.

— Co się stało?!

Przecież mieli się spotkać tam, u... Poeta chce zapytać, nagle słyszy strzały.

— Co to? — i czuje, że blednie.

— Pod arsenałem... — Hrehorowicz pada w fotel — biją się... Szkoła Podchorążych ruszyła... wielki książę uciekł... podchorążowie... lud...

— Więc powstanie?...

Hrehorowicz milczy. Za całą odpowiedź z dala echa salw. I głuchy poszum głosów ludzkich.

Przybyły nie ma siły się ruszyć, Słowacki biega nerwowo po mieszkaniu. Mija kwadrans za kwadransem. Z ulicy dochodzi łomot bębna i kroki przemarszu piechoty. Za oknami nieprzeniknione ciemności listopadowej nocy. Młodzieniec w pewnej chwili przeciąga dłonią po zroszonym czole i szepcze: „O, Boże". Hrehorowicz, który to posłyszał, kiwa głową i głęboko wzdycha. Za oknem w jesiennej mgle Juliusz dostrzega zarys samotnej postaci elewa szkoły podchorążych, przebiegającego z mroku w mrok. Jakieś światło, jak błyskawica, ześliznęło się po jego bagnecie i zgasło.

Nazajutrz, 30 listopada 1830 roku, aplikant bezpłatny w Sekcji Wypłat, kandydat obojga praw, Juliusz Słowacki, udał się, jak co dzień, do biura. W czasie urzędowania sięgnął nagle po kartkę i szybko zapisał:

Wolności błyszczy zorza,
Wolności bije dzwon,
Wolności rośnie krzew

Bogarodzico!
Wolnego ludu śpiew
Zanieś przed Boga tron...

Po czym schował ją do kieszeni.

Grudzień — styczeń — luty — marzec.

Entuzjazm ludu, niemoc wodzów.

Marsze i kontrmarsze. Wygrane bitwy, przegrane plany. Samotność bohaterów, samotność narodu, widmo klęski.

Niemal dzień w dzień do biura. I nowe wiersze, lotem ptaka przenoszone z ust do ust.

Sprawa wolności przed trybunałem duchów najczystszych.

Ciągle ten sen, chyba z pięć razy powracający — karabiny związane w kozły i nad nimi kopyta konia w skoku. Ale konia nie widać, ani kto na nim. Obłok?

Zagłębiony w rejestrach słyszy głos woźnego:

— Pan naczelnik Miniewski prosi pana aplikanta do siebie.

Wita go jak zawsze uśmiech.

— Uda się pan do tajnego radcy N. do biura... — tu naczelnik zniża głos.

— Kiedy mam się zgłosić?

— Zaraz, natychmiast, nie tracąc ani chwili.

Schody, ulica, schody.

Mroczny gabinet tajnego radcy. Radca mówi:

— Decyzją naszego urzędu zostałeś pan przeznaczony do wypełnienia spe-

cjalnej misji, misji ważnej i pilnej. Skoro tylko zostaną załatwione niezbędne czynności, związane z podróżą za granicę, udasz się do Londynu, do naszego tam przedstawicielstwa, przewożąc pocztę. Wskazany pośpiech jak największy, z wydatkami na drogę się nie licz, mości aplikancie, tylko gnaj a gnaj. Zbieraj się zaraz do podróży. Jutro bądź o dziesiątej u referendarza N. w...

Ciemna noc kwietniowa. Mimo późnej pory na stacji pocztowej przy ulicy Leszno pełno ludzi, rwetes. Na dziedzińcu stoi w płaszczu podróżnym Słowacki, z nim Hrehorowicz i paru innych znajomych. Kufer załadowano już na dyliżans, przy sobie ma tylko sakwojaż z przedmiotami najpierwszej potrzeby i wszystkimi manuskryptami. Pocztę dyplomatyczną trzyma zabezpieczoną w płaszczu.

Konie już założone, poczmistrz woła, żeby wsiadać. Czuje serdeczny uścisk Hrehorowicza i jego łzę na policzku. Już zajmuje miejsce w dyliżansie, który ruszając wytacza się ostrożnie na ulicę i skręca w stronę rogatki wolskiej. Na prostej rusza z kopyta.

Nie wiadomo skąd i dlaczego Słowacki przypomina sobie swój wyjazd sprzed dwóch lat z Krzemieńca i na usta znów cisną się strofy Child Harolda:

Adieu, adieu, my native shore,
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
My native Land — Good Night!

Tym razem na zawsze. Emigrant.

Norwid odwraca głowę i dostrzega jakiś olbrzymi cień. Powoli rozróżnia pochyloną nad nim twarz patrona, pełną troski i przychylności.

— Dobre wino to najlepszy lekarz na ból. Postawi cię na nogi. Wypiję z tobą szklaneczkę... — i już stoją napełnione rubinem. Patron, odwołany, pozostawił go znów samego. Norwid sięgnął po wino i wychylił drugą szklaneczkę. Teraz dopiero uświadomił sobie, że nie wie, jak i kiedy skrzydła zniosły go z poddasza. Ujrzał je leżące na przezroczystych poduszkach powietrznych, nieruchome, sztywne, bez sił. W mózgu świdrowało natrętne słowo e m i g r a n t. Jeszcze jedną szklaneczkę.

Nagle skrzydła drgnęły, wachlują.

Już czuje, że go unoszą. Unoszą w górę wysoko. Zniżają lot.

Stoi w progu pokoju Juliusza, który go wita:

— Doskonale, żeś przyszedł.

Jest w jego mieszkaniu i widzi, że tamten stoi pośrodku pokoju w płaszczu, jakby dopiero co wrócił z miasta.

— A tak, dopiero co wdrapałem się po tych schodach. Dawniej nie męczyły mnie tak, jak teraz. Z każdym miesiącem trudniej.

Zakasłał, ale twarz miał pogodną, był w dobrym nastroju.

— Trzeba się oszczędzać — wtrącił przybyły.

— Umierać więc i zmartwychwstawać. — Juliusz znów się uśmiechnął.

— Dostrzegam, panie Juliuszu, żeście dziś w pogodzie skąpany.

— Widzisz, sam widzisz. Cieszę się, bom oglądał szkielet odkopany, którego forma wymazana już z rzędu żywych. Możesz sobie wyobrazić tę zwierzynę — jaszczura z ptasim dziobem, jednym skrzydłem... Całe stada takich jaszczurów, dla których pożreć duży las było codzienną sprawą. Co za wspaniała przyroda, ta, którą dziś w wykopaliskach jedynie możemy oglądać.

Chwycił jakieś kartki z półki, gdzie leżały starannie poukładane, wybrał jedną z nich i jął czytać:

„...Stary Oceanie, powiedz mi, jako w twoim łonie odbywały się pierwsze tajemnice organizmu? Pierwsze rozwinięcia się kwiatów nerwowych, w których duch rozkwitał? — Ale ty po dwakroć zmazałeś z oblicza ziemi te dziwotworne i nieumiejętne ducha pierwszego kształty, i dziś zapewne nie wyjawisz dziwów, które w łonie twoim oczy Boże oglądały. Gąbczaki olbrzymie i roślinopłazy wychodziły z fal srebrnych; zoofity setnymi nogami stawały na ziemi, usta ku dnowi ziemnemu obróciwszy. Ślimak i ostrzyga u głazu, ojca swego wziąwszy ciała obronę, przylgnęły do skał zdziwione życiem, kamiennymi tarczami nakryte. Ostrożność pokazała się najpierwsza w rogach ślimaczych, potrzeba opieki i przestrach sprawiony ruchem żywota przylepiły do skał ostrzygę. I porodziły się w łonie wodnym monstra ostrożne, leniwe, zimne, opierające się z rozpaczą ruchowi fal, oczekujące śmierci na miejscu, gdzie się porodziły, nie wiedzące zgoła nic o dalszej naturze. A Ty, powiedz mi, Panie, jakie były w tych tworach pierwsze prośby do Ciebie, jakie dziwne i potworne żądania?"...

Tekst na kartce się skończył, poeta włączył ją do reszty, ułożył starannie na swoim miejscu, jął się przechadzać.

— Wychodziłem dziś — podjął — musiałem wstąpić do banku Lafitte'a. Dałem zamówienie na kupno akcji Lyon, dowiadywałem się też o akcjach Rouen i bilecie na Rotszylda. Jak widzisz, ja już niby Francuz zabiegliwy i oszczędny. Nie masz we mnie nic z polskich pojęć o gospodarce. Oni tam siedzą za piecem, jak za króla Sasa. Widzą tylko ziemię, a na ziemi chłopa. I dalej chłopa poganiać, hukać, pukać, wymachiwać kańczugiem, często gęsto z takim wyliczeniem, żeby na grzbiecie naszego żywiciela ślad niejeden pozostał.

Przechadzał się dalej wpatrzony w nosy swoich trzewików.

— Muszę się też jeszcze dowiedzieć o rozrachunek... Pinard przysłał egzemplarzy książek 20, wziąłem u Pinarda 3, potem przysłał tegoż dnia wieczorem dalsze 25, to będzie, ileż to będzie — 20 plus...

— Czterdzieści osiem.

— A widzisz, czterdzieści osiem. Trzeba będzie wysłać Sienkiewiczowi i Niedźwieckiemu. Tak, dam zlecenie na *Księcia Niezłomnego*...

Dwa olbrzymie złote skrzydła jęły barwić się coraz mocniej, całe fale tęcz przepływały po ich ogromnych płaszczyznach, osiadały w zagłębieniach złotego puchu, zostawiały po sobie smugi ciemnozielone, fioletowe. Płaty skrzydeł poruszały się wolno, łagodnie, na schodach było pusto. Norwid siedział w fotelu, a Słowacki wciąż chodził, spacerował po pokoju. Za oknami, z widokiem dalekim, rozległym, był jasny, wesoły dzień, który niby motyl poruszał kolosalnymi skrzydłami. Norwid wiedział, że te skrzydła czekają nań,

kiedy będzie schodził w dół po wizycie. I będą czekały, kiedy powróci tu znów któregoś z następnych dni.

— Czytałeś *Teodyceę* Leibnitza? — padło nagle rzucone pytanie. Za oknami skrzydła wachlowały przestrzeń bez przerwy. — Przeczytaj — Słowacki nie czekał na odpowiedź. — Orygenes twierdzi, że aniołowie mają postać kulistą. Tak powiada w traktacie *O modlitwie*. Istnieją też u niego anioły narodów i duchy gwiazd. Przyjmuje on koncepcję dwu aniołów-stróżów: dobrego i złego. Także i to, że światy powstają, giną, powstają, giną, powstają... i tak przez wieki, tysiące lat, miliony stuleci.

— Światło mistyczne — wtrącił Norwid — prześwietla całą naturę z zewnątrz i wewnątrz, z daleka, z bliska, tam i nie tam, ale zawsze, gdzie są jej tajniki.

Słowacki, nie zważając, ciągnął dalej:

— Istnieją trójce magnetyczno-elektryczne. I prawdziwa jest idea kabały o tożsamości jakościowej ducha wszędzie, gdziekolwiek on jest, w człowieku, w zwierzęciu, aniele, roślinie czy kamieniu. Cokolwiek bowiem jest, to znaczy istnieje, duchem jest. I to jest najprawdziwsza z prawd, że Duch cząstkowy może się stać rośliną z ziarna marmuru wynikając, z rośliny może się przeobrazić w zwierzę, ze zwierzęcia w człowieka, z tegoż w anioła, a wreszcie z anioła w stwórcę nowych ziemi i nieba, w Boga. Oto rodzaje niższe przechodzą w wyższe, dusze też wędrują z mniej do coraz doskonalszych żywotów. Czytałeś Bonneta, Karola Bonneta, taki przyrodnik szwajcarski, filozof, przy tym ciekawy, bardzo ciekawy. Przytacza on w swoim *Recueil de divers passages de Leibnitz sur la survivance de l'animal* korespondencję jakiegoś matematyka piszącego do Leibinitza na temat: czy organizm może rodzić się i umierać, i tak wielokrotnie. Przy śmierci traci materię, a bierze nową przy następnych urodzinach. No, Leibnitz odpowiedział, że to możliwe, ale może być także i odwrotnie. Otóż Leibnitz, czytałeś zapewne jego *Monadologię*? Otóż Leibnitz... i to mi bardzo odpowiada, uznaje świat w ruchu i to wielościowym. Nieskończona ilość bytów wzajem się krzyżujących.

Krążące monady, całe grupy monad ujęte w zasady harmonii, a więc i prawem ciągłości objęte. Oto łańcuchy całe zjawisk, jak łańcuchy żurawi, wszystko ze sobą powiązane, przeszłość z tym, co jest, to, co jest, z przyszłością. Wszystko z siebie wynika, przeobraża się, jest duchem, jednym jedynym. Ewolucja, ciągły przepływ tych kluczy żurawi, łańcuchów spraw, ludzi, wydarzeń.

— To już nie jest filozofia Leibnitza, o ile...

— Co? Jak?

— Ten ewolucjonizm.

— Ależ tak. Lecz Leibnitz uznaje preegzystencję istot. Monada istniała przecież, zanim wystąpiła jako aktor na scenę. I jest niezniszczalna... e n t e l e c h i a, czyli siła pierwotna.

— Ale — próbował podjąć Norwid, którego bystra myśl dojrzała już pewne rzędy dowodów i przeciwdowodów.

— Tylko — przerwał mu niecierpliwie, niemal ze złością Słowacki — tylko gdzie doskonalenie się tych form substancjalnych? One nie mogą u Leibnitza wyjść z poziomu, o właśnie, z biegu, który toczy się po drodze równej od początku do końca. A tymczasem droga jest wzwyż, chociażby dookolnie,

po skrętach, spiralach, po wertepach, w górę, w dół, ale zawsze w górę — doskonaląc się bezustannie. Wspomniałem Bonneta. On to właśnie rozwinął zasadę ewolucji metampsychicznej. Zaczął od badania roślin, owadów, był przyrodnikiem, który na konkretnych przykładach zbudował swoją teorię doskonalenia się. Każde żyjące na ziemi stworzenie ma sobie za zasadę owo doskonalenie się. Ponieważ był naturalistą, więc Leibnitzowskie monady zastąpił pojęciem „z a r o d e k", nadając mu jak najszersze znaczenie poza materią. Są one dlań z eteru utworzonymi mechanizmami. Zawierają w sobie preformację organizmu, który dopiero ma się narodzić. I oto zarodek ludzki zawiera w sobie preformację różnych form ludzkich. Przez zgon przeto przechodzimy do następnej formy. Wszystko dąży do... ku wyższym formom.

Norwid nie wiedział, kiedy znalazł się na dworze. Skrzydła oczekujące między niebem a ziemią zniosły go na sam dół z wysokich schodów. Ach, nie, cóż znowu, był przecież w tej traktierni, przez cały czas, tak, posilał się tu po pogrzebie Juliusza. Nie zeszedł, skrzydła go nie zniosły — jedno czerwone, drugie czarne. Jest teraz u podnóża Montmartru. Ma się ku wieczorowi. Gościnny patron chciał go zatrzymać na *diner*, ale nagle zrobiło mu się duszno. Trzeba iść, ciągle iść. Teraz się nie zatrzyma, nie spocznie, póki nie dotrze do swej kwatery. Jest pogodnie. Słońce przed zapadnięciem jaskrawe, dużo cieplej aniżeli przed południem. Idzie ku środkowi miasta, zamieszany w tłum, samotny, zupełnie samotny. Zatrzymał się przed jakimś sklepem księgarskim, wszedł do środka. Przeglądał książki. Właściwie niczego nie szukał, miał pustkę w głowie, niczego... nagle. Pochylił się lekko, żeby sprawdzić, czy dobrze widzi. Wzrok go nie omylił — Boucher de Perthes. Pięć tomów. Głos Juliusza mówiący gdzieś daleko, blisko. Skrzydła wniosły go na mansardę. Ani się spostrzegł. Słowacki siedzi przy stole w wyrudziałej czamarze, służącej już tylko do użytku domowego, do pracy.

— Dobrze, żeś wpadł — mówi. — Pamiętasz naszą przedostatnią rozmowę o sprawach genezyjskich. Było tam coś i o Leibnitzu, i o Bonnet'cie, tym szwajcarskim naturaliście i filozofie. To tak, jakbyśmy wiedli rozmowę z wiekiem siedemnastym, osiemnastym. A dziś możemy z naszym, dziewiętnastym stuleciem, wszcząć dyskurs. Spojrzyj — oto pięć tomów *De la création. Essai sur l'origine et la progression des êtres.* Autor — Boucher de Perthes.

— Kiedy to wyszło?

— Niedawno, w 1841. Musisz to przeczytać. To wysoce naukowa i nowoczesna dysertacja. Nie zauważyłem chyba czegoś bardziej śmiałego ostatnimi czasy. Musisz to poznać, pożyczę ci. Pełne Ducha! Jak przebrniesz przez to, dam ci Karola Nodier *De la Palingénésie humaine et de la Résurrection.*

Wszedł malarz, Francuz, niosąc pęk róż. Sprawił poecie niezwykłą radość. Zakręcił się, nalał z dzbana wody do wazonu i stał czekając, póki Juliusz nie przestanie się zachwycać. Ujął je w dłonie i oglądał ze wszystkich stron — czerwone, aż czarne róże.

— Tak mam ostatnimi laty mało pola, lasu... One mi to wszystko...

— To od mego przyjaciela z ogrodu — odezwał się nagle malarz tonem pokornym, jakby się usprawiedliwiał.

— Ależ dobrze, doskonale, czemu się tłumaczysz? Sama radość, patrz, jakie

one królewskie... i pełne nieodgadnionych wyroków. Dawnom takich nie widział. Patrz, ta zupełnie jak Balladyna, mroczna, bogata, zbrodnicza, okrutna i królewska. We wnętrzu jej wije swe gniazdo zdrada... Charles, mógłbyś nam ufundować kawy. — Zwracając się do Norwida: — Charles jak nikt inny umie naparzać kawę, w ogóle potrafi on wszystko. A jam moribund.

Siedział trzymając przyciśnięty do zapadłej piersi pęk płomiennych róż.

— A jam moribund. Już niedługo odejdę tam, gdzie ojciec.

— Ależ...

— Mniejsza z tym. Zachodzi tu co dzień jeszcze i Faleński. I tak we dwóch z Charlem wspomagają moją biedę. Charles będzie wykonawcą mego testamentu. To taki mały testament, ale, wiesz, nie lubię nieporządku, nawet po śmierci. — Nagle się rozzłościł. — Nie lubię, rozumiesz. Więc choć sprzętów, do których bym był przywiązany, nie posiadam... Ach, ta choroba wszystko mi niemiłym uczyniła. Co jej poślę?...

Norwid domyślił się, że o matkę chodzi. Słowacki jął nagle wołać:

— Charles, zacząłeś już parzyć kawę?

— Jeszcze nie, podpalam ogień dopiero.

— To zostaw, nie chcę kawy, nie — i zakrztusił się, i zaniósł od kaszlu. Wbiegł Charles, takie to było okropne. Skrzydła między niebem a ziemią zniosły Norwida na ulicę. Wyglądał na niej jak anioł, anioł cierpienia. Szedł nieprzytomny, nieobecny. Zawrócił. I znów znalazł się przed bramą domu na Ponthieu. Ale nie wszedł. Stał długo, potem skierował się ku bulwarom i z powrotem. Raz i drugi. Skrzydła trwały nieruchomo, oddalone od niego o staję, zawsze gotowe do usługi. Dzień zamieniał się w noc, zmierzch w wieczór, ranek, dzień. O którejś porze, jeszcze tego samego tygodnia, skrzydła podniosły go posłusznie na znajomą mansardę.

Słowacki leżał na łóżku, ale ubrany. Miał taki obyczaj, żeby od rana już nie kłuć niczyjego wzroku zaniedbaniem stroju i wyglądem. Nawet w dzień śmierci był na nogach już przed ósmą, po nocy duszności i zmory.

— Bardzo ciężką noc miałem. Alem pracował dzisiaj dużo, tak trzeba do końca, który jest początkiem nowego życia. Śnił mi się ojciec, tak, ojciec... — przerwał nagle z gestem niecierpliwym: nie, nie będzie o tym mowy. Znów chwila przerwy, przemógł się, spojrzał na Norwida niemal gniewnie.

— Wydałem już na *Króla-Ducha* 168 franków, *Książę Niezłomny* kosztował mnie 308 franków, *Sen srebrny Salomei* — 371 franków, *Ksiądz Marek* — 290. Jesteśmy emigrantami, autorami odciętymi od kraju. Książkę się wyda, ale koszt się nie wraca, jak to się dzieje z pisarzami francuskimi. Widzisz, ojciec mój pozostawił pewien kapitał i matka przesyłała mi regularnie. Nie zmarnowałem tych pieniędzy, ciężko pracując. Mógłbym mu śmiało spojrzeć w oczy. Zresztą zobaczę go niebawem. Cóż jest glob ziemski — błyskawica. Ona już za mną, zapada za widnokrąg, nawet jej już nie widać, tylko poświatę, jaką pozostawiła.

Było tu u mnie wczoraj dwóch młodych z Warszawy, chłopcy po jakieś dwadzieścia lat. Czułem się przy nich starcem. Między mną a nimi cała epoka. A przecież rozumieliśmy się. Tylko oni patrzą na moje dzieło jak na ideał, boskość w nim widzą. Aż mi było trochę nieswojo. Bo czuję jeszcze dymy gryzące i smród ciał pobojowiska, na którym przyszło mi stoczyć ciężką walkę. Czuję znużenie w kościach i ból ran. A oni nie, wiesz, oni nie,

widzą tylko owoc doskonały, skończone dzieło. Długom z nimi rozprawiał, mili, nowe pokolenie, biedni... Kajdany u ich rąk i Sybir czeka na nowe kibitki, które ich przywiozą... niech tylko zerwą się do lotu, niech tylko spróbują. Ale są piękni, bo życia nie rozumieją bez lotu, synowie wolności. Nie chciałbym, aby ich moja poezja zwiodła na manowiec. Ale wiesz, na szaniec muszą śić, muszą... muszą... — głos mu się łamał, zacichał.

Wolność jest tylko środkiem — podjął po chwili. — A bić się tylko o nią, o wolność, to coś tak, jak walczyć o flet nie umiejąc na nim grać. A tu — wskazał ramieniem na wszystko, co leżało za oknem, rozległy, piękny Paryż — a tu karlomanizm, czyli alfa narodu francuskiego. Bo pod jego republikanizmem głębiej ukryty leży imperatoryzm. Cały Ludwik Filip polega na sztuce utrzymywania społeczności w stanie znieruchomienia, drogą utrzymywania równowagi interesów materialnych, Francja podbiła serca ludów tylko moralnością, ale lud polski wyżej stanie — pokaże, jak wygląda i czym jest świętość. Odsunąłem się od Koła. Towiański śmierdzi oszustwem, zdradą. Obleśny deprawator. Ale mniejsza z nim. Chodzi o misję mesjanizmu, a ta została i dalej będzie prowadzić narodowości wysokością i anielstwem ducha. Nasz polski duch ma mieć w tym udział i chociaż będą fukać na to Francuzi, nic nie pomoże. Powiadają oni, że ogłosili prawa człowieka. Mają rację, bo pod mianem człowieka rozumieją tylko Francuza. Ja to widzę, ja i ciebie przenikam, ty wierzysz, za dużo wierzysz.

— Muszę za innych... — wtrącił Norwid.

— To polskie, to bardzo polskie, że nie tylko za siebie, ale i za innych. Na przykład: „za naszą i waszą wolność!".

— To sokratejskie...

— I słusznie, ale łatwo się zakłamać, jak choćby nasi gospodarze — ruch ręką w stronę rozciągającego się za oknem Paryża — załgali się republikanizmem, braterstwem, równością, wolnością. *Ité, ité, ité!* — przedrzeźniał francuskie końcówki wspaniałego sloganu wielkiej rewolucji. Podrygiwał przy tym, oczy wparł w gościa, konfederatka ślizgała się na bujnych włosach, czarnych, pełnych blasku. Siedzący w głębi artysta malarz, brodaty Francuz, monsieur Charles, uśmiechał się drwiąco, potakując głową.

— Narody są darem Boga — rzekł przez grzeczność po francusku Norwid. — To instytucja z woli Stwórcy.

— Dzieło Natury, jak powiadał wiek osiemnasty. My tu na tym poddaszu mówimy, że Stwórcy. W nim, w narodzie, z siły ruchu siły elektryczne i magnetyczne ludzkie powstają i siły zapału. Sprawia to, że działa cała kolumna ducha. Polska — naród między narodami. Jaka jej rola — myślę, że gwarancja wolności wszystkich ludów, bowiem krew nasza i ciało nasze należą do całego świata. Będą karmiły, wzmacniały uciśnionych, osłabionych uciskiem. My musimy oderwać ducha naszego od globowego kształtu. Tajemnica naszej siły, siły każdego człowieka, to moc wewnętrznego odradzania się.

— Faustus... — wyrzekł Norwid, zanim pomyślał, i zaraz tego pożałował, w tejże chwili zawahał się, a nuż to błąd... Słowacki od pieca, gdzie stał wsparty plecami, odskoczył, jakby go sprężyna pchnęła w przód i do góry.

— Nie mów mi nic o Goethem, on nic nie wiedział, nie wiedział, rozumiesz? Jego Mefistofel to tylko uczony i złośliwiec, taki dowcipniś naukowy. Sam nic nie wie, a drwi z ludzi, którzy też nic nie wiedzą. Wskrzeszenie Heleny

to fałsz, największy w tym dziele, bo szatan może mieć moc i szkodzenia, i obłąkiwania, i kierowania sercami ludzkimi, ale nigdy wskrzeszania — to sprawa nie jego, to rzeczą świętych. Goethe... sumienny poeta, i u niego błyska natchnienie. Na przykład w scenie przemiany stołu w winnicę.

Norwid szedł w stronę Sekwany, zmierzał również i w kierunku wzgórza Montmartre. Widział rzekę, pomykającą ciemną wodę, i obracające się skrzydła wiatraków. Szedł w obu kierunkach jednocześnie, a w środku, między nim podążającym ku wodzie i kierującym się w stronę wzgórza, była pustka, kraj niczyj, nad którym chwiały się ogromne skrzydła, skrzydła drzwi, skrzydła anioła siedzącego na krawędzi świata, z nogami opuszczonymi w przepaść, w królestwo szatana. Kiedy poeta oddalił się, w obu kierunkach, doleciał go głos Juliusza. Najpierw z daleka, z bardzo daleka, potem coraz bliżej. Wczoraj Norwid siedział do późna nad greckimi tekstami, a także i dziś przez cały dzień. Oczy miał zaczerwienione. Wyszedł coś zjeść, jakieś skromne *diner*, i zaraz te skrzydła, zawsze w pogotowiu, zawsze...

Teraz koło pieca stoi on, pod dłońmi czuje gładkie, chłodne kafle, między nimi rowki. Są w pokoju tylko we dwóch. Francuz poszedł coś załatwić na mieście. Juliusz spodziewa się odwiedzin Felińskiego.

— Wiesz — mówi — gdyby nie oni dwaj, zginąłbym. No i dozorcy tego domu. Charles i Szczęsny to prawdziwi robotnicy na winnicy mojej. Kiedyś, w Wilnie, miałem przyjaciela, zastrzelił się. Nie wytrzymał. Wytrzymałem za niego ja i do końca strzymam. Jeszcze w ostatni dzień ujrzysz mnie przytomnego i wprzęgniętego w obowiązków porządek. Wilno znasz?

— Nie.

— A Krzemieniec?

— Też nie.

— To bardzo piękne... teraz jeszcze piękniejsze... przez oddalenie czasu. Pamiętam, będzie temu ze szesnaście, siedemnaście lat, jak odwiedzałem rodaka w Wersalu, i tam, z tyłu za domem, był ogródek, cały w chwastach, pożal się Boże. Ale co za wzruszenie, przypominał zupełnie nasz, wileński. A w dodatku jeszcze miałem tam młodzieńczą przygodę, którą wtedy określiłem mianem sceny ze Sterne'a. Bom wszystko wówczas w literaturę lubiał przeobrażać. Więc to było tak:

Winogrona na murze rozpięte szeroko —
Morel obficie owocem obdarowany —
Róże w pełnym rozkwicie —
Groszki, jakież być mogą groszki, jak nie pachnące —
Mur szary, doskonały swą skromnością, jako tło dla przepychu natury —
Ławka w kącie, która nas przyjęła usłużnie —
Dziewczynka, gospodyni córka — i
Cisza doskonała...

Potem domowy obiad, usługiwała nam owa córka gospodyni, wdzięczna dzieweczka, do Hersylki — wiesz, mojej siostry przyrodniej — podobna wielce. I właśnie w czasie naszego obiadowania taka się rzecz przydarzyła: podano *omelette soufflée* zupełnie do niczego, tak był opadły. Mój gospodarz jął się oburzać, aż się zarumieniła. Więc ja dalej chwalić i, żeby do reszty wrócić panującą dotąd pogodę, takim głupstwem zmąconą, poprosiłem o bukiecik pachnących groszków, jaki miała przypięty do białej pelerynki. Wybiegła

i narwała mnóstwo całe tych groszków i te mi ofiarowała. Ale wśród nich zauważyłem i ten przypięty do pelerynki, bo był jaśniejszy od dopiero co narwanych i nie zdobił już dziewczęcia. Więc ja do niej, że o ten różowy prosiłem. Zarumieniła się, uśmiech miała promienny i szybko rzekła: *„Il est là, ah! vous le connaissez bien"*. I paluszkiem w bukiet.

Miałem wtedy dwadzieścia trzy lata. Byłem w twoim wieku.

— Ja już skończę niebawem dwadzieścia osiem.

— Tym lepiej mnie zrozumiesz. Wspominam teraz tę scenę nie dlatego, że Sterne'a przywodzi na myśl, czy pachnie jakąś literaturą, ale że pełna harmonii i cieszy skołataną myśl czystością swojej linii. Wspomnienie, które jest odpoczynkiem jak obraz Watteau. To tak, jak sen sprzed kilku laty, jaki miałem o matce mojej. Widziałem ją na samym szczycie góry wysokiej, na górze spiętrzonych skał w postaci fontanny, a ty w kształcie rozłożystego namiotu ze spadającej srebrnej wody — namiot łez, tylko się pod jego cudowne skrzydło schronić i czuć szczęśliwym.

Sen.

Mnóstwo koni — wszystkie białe jak srebro — ulatywało w przestwór nad dachem wielkiego zamku. Ciągnęły w szafirowy błękit, jak stada łabędzi. Ale trwało to niedługo: nie mogąc się unieść, spadły wielką chmurą w dół, na samą ziemię, i podniosły kurzawę tak nieprzejrzystą, że przepadły w niej bez śladu. I wszystko, co było na obrazie.

Sen.

Łabędzie tak białe, że takiej bieli nie ujrzysz nigdzie poza snem.

Sen.

Wózek na gładko brukowanym placu. Ja na wózku. Wokoło ciemność choć oko wykol... ciemność, ulewa. Najprzód mój wózek ciągnął pudel biały i dwa wróble, potem pudel nagle zniknął, zostały dwa wróble, potem jeden, ten lewy, potem ciągle ten sam lewy. Biegł długo, bardzo długo, jakby uciekał przed rozpędzonym wozem. Potknął się, upadł i przejechałem go, o, to było straszne.

Sen.

Wyboista droga. Jadę wózkiem, wózek podskakuje haniebnie trzęsąc. Jadę przez Etiopię w pełnym słońcu, które wszystko spala. Wózek ciągnie piramida Cheopsa i błękitny wąż. To Nil. Po pewnym czasie Nil znika, pozostaje tylko ta piramida, która przyspiesza biegu. To okropne, rozbiegane piramidy. Zauważyłem bowiem, że gdzieś blisko horyzontu, po bokach cwałują też inne piramidy, całe szwadrony piramid. Tak dobiegliśmy od Egiptu przez Libię, piaski Sahary do Maroka. A tam czekał na nas szmaragdowy ocean. Był jak lustro gładki, przyczaił się, czekał. Nic nie mogło powstrzymać rozpędzonych kamiennych potworów. Nawet mój straszliwy krzyk, nawet niema rozpacz faraonów.

Sen.

Droga. Wózek. Ja. Wózek toczy się po drodze, a ja na wózku, który ciągną tęcza i anioł. Na zakręcie tęcza z aniołem pobiły się. Zrobiło się takie zamieszanie, że nic nie było widać. Z kurzawy wyfrunął gołąb z gałązką oliwną, a ja z wózka stoczyłem się w dolinę Józefata.

Sen.

Tęcze i Syberie. Tęcze i Syberie. Sen. Śniła mi się... śniła mi się harmonia...

harmonia mowy polskiej, która jest jak gołąb biały. Ale ją ciągle mącą, za dużo na natchnieniu bożym polegają. Takich poetów, co się szlakami tęczowymi do Marii Panny udają po wenę, błagam, aby nie byli jak te lilie, co polegają na Bogu, że przyodzieje je w szaty wspaniałe. Człowiek bowiem sam o stroju swoim myśleć powinien. A cud, to... Pamiętasz, jak Byron chłostał szkołę Lakistów — Southeya i Wordswortha, te ich loty i zachwycenie.

Słowacki, choć jeszcze na nogach, wydał się Norwidowi być u kresu sił. Blady, ceglaste wypieki na wychudłych policzkach, chwiał się, oczy zamknięte, obcy wszystkiemu wokoło. Na ustach jakby ślad uśmiechu tak nikły, że Norwid nigdy, do końca życia, nie był pewny jego obecności na umęczonej twarzy Juliusza. Winien był natychmiast podbiec do poety i pomóc, zapobiec upadkowi i... nie. Czyżby ten uśmiech, delikatny jak pajęczyna mgły nad jeziorem, rzeczywiście błąkał się koło spalonych gorączką warg? Młodzieńcowi zamarło serce w piersiach, nie ruszył się, czego żałuje i żałować będzie przez całe życie i z czego się kajał przed samym sobą, podczas gdy chory czepiając się mebli czubkami palców dotarł wreszcie do łóżka. Może rzeczywiście dotarł, ale raczej to ono podpłynęło ku niemu i łagodnie się uniosło, żeby przyjąć to lekkie ciało, po czym odpłynęło znów pod ścianę okrytą makatą z ryngrafem i tam zaległo.

Żeby samemu nie upaść z wyczerpania i lęku, Norwid zbliżył się ku oknu. Olbrzymie skrzydła jęły się leniwie poruszać. Poczuł na czole, na włosach ich łagodny powiew. Kiedy już dochodził do siebie, powtarzając w duchu, że musi się zająć Juliuszem, skrzypnęły drzwi i jakiś głos, łagodny i przychylny, wyrzekł:

— *C'est moi, monsieur, Millet. Bonsoir, monsieur.*

Był to dozorca domu przy ulicy Ponthieu nr 30, gdzie mieszkał Słowacki.

— *C'est moi, Millet, monsieur. Ah, vous ne vous trouvez pas bien...*

Tego dnia nawet skrzydła nie mogły nadążyć zanieść Norwida z jego małego pokoju w domku z ogródkiem na ulicę Ponthieu, tak pilno mu było powrócić do tej rozmowy. Nie pamiętał, jak i kiedy przebył schody, jedynie miły uśmiech żony odźwiernego pozostał mu we wspomnieniu z całego pędu i pośpiechu. Smużka światła w wirze świątyń egipskich, posągów Memnona, bazylik wczesnochrześcijańskich, polskich chat i kolumn Akropolu. Wszystkie te elementy napływały, unosiły się w górę, mijały się i... oto leci potężna świątynia Zeusa z Olimpii. Spada jak kamień na otoczoną sadem wiśniowym mazowiecką chatę. Chwila ta zapiera dech. Na miejscu katastrofy geometryczna, płaska urbanistyka Aleksandrii. Spokój rzeczy doskonale uładzonych. Na środku koła historyczny człowiek — pomnik na placu. Zbiegają się doń zewsząd kolumny, otaczają — las kolosalnych trzcin.

Norwid na progu pokoju, gdzie przy biurku siedzi Słowacki. Zoczywszy gościa odrywa gęsie pióro od papieru i mierząc nim w przybyłego mówi:

— O, właśnie.

Odrzuca pióro, wstaje i zaczyna mówić szybko, nerwowo:

— Nie przestaję wspominać naszej ostatniej rozmowy i zasad twego *Promethidiona*, jak mi je wyłożyłeś. Wspominając to wszystko dużom myślał i teraz rozumiem rozbieżności między nami; są to dwie drogi ludzi wiary.

Mnie otacza mrok i okrucieństwo. Coraz w ciemnościach błyskają złe oczy, ostrza mieczów, słychać słowa zemsty. Walka nie ustaje, zbrodnia się mnoży. Duch, jak wąż, przeobraża się w coraz to nowe postacie. Mieszkam w gniazdach orłów, błądzę szczytami, gdzieś w dole widać obłoki. Płyną, płyną... albo się wylegują na przezroczystych poduszkach powietrza. Orły nie dają mi spokoju, krążą wokoło, wrzeszczą, szarpią, nie dadzą wytchnąć. Kiedy już zupełnie ustaję w drodze ku następnemu szczytowi, biją mnie skrzydłami, popychają piersią i wrzeszczą, wrzeszczą. Gdy mdleję, zanoszą mnie do swych gniazd i ciskają między pisklęta. Wtedy mam kilka dni odpoczynku, względnego odpoczynku. Niekiedy pisklęta są nieznośne, baraszkują, dziobią się wzajem, a jak są głodne, chcą mnie pożreć. Wówczas uciekam na skraj olbrzymiego gniazda albo wypełzam na ławkę skalną i w długich godzinach głuchej samotności patrzę otwartymi szeroko oczami w samo słońce. Gubię dolatujący z gniazda skrzek orląt, gubię błękit nad głową i ciemnozielone pleśnie kosodrzewiny wpełzającej cierpliwie na podnóża górskie. W źrenicach mam ogień, pełne oczy ognia. Więc nic nie widzę. Jakbym był w samym piekle, w piersi Popiela, gdzie nawet zbrodnia przestaje być zbrodnią. Wtem czuję jakiś miły chłód na policzku. Budzę się z oślepienia. Powoli odzyskuję wzrok, spoglądam, to górska kozica stoi koło mnie i liże przyklejony no czole mój włos. Kiedy pieszczotą wróciła mnie do przytomności, odstąpiła o krok, a że nie starczyło dla niej ławki kamiennej, więc stała tak w powietrzu i patrzyła na mnie swymi dobrymi, złotymi oczami. Jakby mówiła: „Jesteś biedny, bracie, w najwyższym trudzie wspinasz się po stromiznach, wśród przepaści, które dla mnie są radością, igraszką. Biedny człowieku, dziecino...". I nagle jestem w Krzemieńcu, w cichym, wieczornym ogródku, gdzie ciekawość dla drogi i nią idących okazują tylko słoneczniki oraz malwy. Niewinna to ciekawość. Matka zapala światło w stołowym pokoju, a ja, który przyjechałem dziś z Wilna, przechadzam się po ogrodzie bijąc dumnym czołem o rumiane jabłka. Jabłko poruszone czołem gra przez chwilę, jakby zamknięta w nim była pozytywka. Potem milknie, a za chwilę następne toczy cichuteńką melodię. Czasem nawet dwa na raz, trzy... Matka zapaliła lampiony, jesienne, koloru liści winogradu. W przejrzystości wrześniowego zmierzchu wszędzie widniały ślady głosów słowiczych. Miały kształt wielce misternych spiralek z cieniutkich, cieniusieńkich drucików. Drgały jeszcze rozkołysane dawno ucichłą, przebrzmiałą pieśnią ostatniej wiosny. Muskały mą twarz jak natrętne muszki. Drażniły, a jednocześnie napełniały całe moje jestestwo łagodną słodyczą. Dzień się skończył. Mrok rozlewał się po sadzie uwydatniając tym wyraźniej światełka rozsianych wszędzie lampionów. Dopiero po dłuższej chwili rozróżniłem, że one i jabłka to jedno. Aż dziwne, jakim sposobem je pozapalała. Spytałem ją o to. Odparła po prostu: „Sercem". Teraz pojąłem wszystko, a zwłaszcza tę łatwość przeniknięcia do wnętrza jabłek i rozpalenia w nich różowych płomyków. „Dziś dzień twych urodzin" — usłyszałem jej niski, ciepły głos. Ach, prawda, pomyślałem, więc kończę dziewiętnaście lat. Co będzie za drugie dziewiętnaście lat? I znów usłyszałem jej cierpliwy głos: „Zaświeciłam sto lampionów na intencję najdłuższego życia mego Julka". Głos rozpłynął się w mroku, a ja chodziłem po sadzie szczęśliwy, wolny od wszelkich trosk. Właściwie od wszystkich z wyjątkiem jednej — była to myśl o wysokim locie, który wydawał mi się

wówczas promienny, z tęczy utkany, anielski, błogosławiony. I tak przechadzałem się aż do północy. Skończył się dzień moich urodzin, lampiony pogasły, na wysokim zamku odezwał się puchacz. Matka już spała. Ogarnęła mnie nieprzeparta chęć pójścia teraz, nocą, na górę Bony. Zza Ikwy, zza poplątanej siatki wierzb, olch i brzóz wychylał się jasnożółty lampion. Zmieniłem zamiar, zamiast na zamek skierowałem się nad rzekę. Pachniało, ach, jak pachniało, pluskało, zając smyrgnął spod jakiegoś krzaka. Wiedziałem, że o brzasku przyjdą nad rzekę jelenie, prowadzone za wieńce przez anioły w pastuszych świtkach, o skrzydłach sięgających obłoków. Będą szły przez opary, trochę powyżej ziemi, na przełaj. Tylko nie wiedziałem wtedy, że to mój ostatni pobyt w Krzemieńcu. Rankiem pachniała kawa, którą zaparzyła Sally, a w południe, w skwarne podolskie południe, przechadzałem się po rynku i uliczkach Krzemieńca. Tam bardzo piękna architektura, Cyprianie, coś dla ciebie. Żydowskie domki, dom modlitwy, wjazd na probostwo, brama zajazdowa z kamienia. Ganki, poddasza, ganeczki, balkoniki, wszystko krzywe, popodpierane belkami jak patyczkami, kolorowe. I jeszcze grobowiec jakiegoś tureckiego wodza, i karczma, i chaszcze podzamkowe pełne ukrytych nieprzyjaciół, których pokonać, podejść i wytropić niemożliwością dla dorosłego. Pamiętam, niekiedy matka wynajmowała u kogoś w miasteczku karocę, pojazd masywny i wygodny. I jechaliśmy nią w świat, w najpiękniejsze strony świata. Oglądaliśmy zamek w Łucku, basztę w Chrzanowskiej, kapliczkę w Białokrynicy, gdzie ustawiona postać z brodą. Pamiętam w Uściługu dworek o czterech słupkach, cerkiewkę w Glińsku i baroczny ratusz w Buczaczu. Karoca toczyła się po wołyńskich drogach, sokoły spędzały ptaszki ze swobody, panny z nami jadące śpiewały rzewne piosenki.

Przyszło mi to wszystko na pamięć, boś ostatnio opowiadał o waszej pieszej wędrówce z Wężykiem po Mazowszu i o tym wszystkim, co wiąże się z poglądami na sztukę. Starałem się wzbudzić w sobie pokorę i szczególnym natężeniem myśli ogarnąć całość twego rozumowania. Jesteś inny. Myśl twoja, chociaż z praktycznych zajęć i mozołów wynika, zmierza przecież w tym samym kierunku. Zastanawiasz się, skąd w kamieniu i jakim sposobem — duch się zadomowia. Jak go stamtąd wykrzesać. Kiedy ją siedzę w pustej nocy, smagany skrzydłami orłów, powalony ciosami piorunów, ty w żarze ateńskiego słońca pochylasz się nad ułamanym ramieniem bogini i wyprowadzasz zeń ideał pogruchotanego piękna. Chcesz organizować polską sztukę, nauczyć Polaków harmonii, geometrii, staranności myślenia, zamiłowania do formy. Wierzysz, że w kamieniu jest duch, że odnalezienie go tam jest sprawą cierpliwej pracy, żmudnego trudu, pokory, modlitwy.

Odetchnął głębiej. Zmęczył się. Jeszcze raz, jeszcze raz. Płuca pracowały ciężko, w gardle rzęziło. Po chwili wyciągnął rękę przez okno w stronę miasta.

— O tam, widzisz, ta katedra.

Wszystko wokoło zatarło się i olbrzymia budowla znalazła się tuż za oknem przesłaniając sobą całą dolinę Sekwany, całą Francję, cały świat. Właśnie parę lat temu, po długich debatach, rozpoczęto jej odnawianie. Cała jest w rusztowaniach, utraciła swą kunsztowną konstrukcję, nad Paryżem sterczy olbrzymia, bezkształtna masa.

Norwid patrząc na umęczonego gospodarza poczyna mówić. Mówi jakby niedopowiedzianymi myślami Juliusza:

— To prawdziwe dzieło społeczne, ludowe, w chrześcijaństwie swym doskonałe. Powstało na miejscu bazyliki wczesnochrześcijańskiej, a ta na fundamentach świątyni gallo-rzymskiej. To był rok 1163, król — Ludwik VII. Już święty Ludwik w sto lat później widział dzieło skończone, ale dopiero w 1345 doprowadzone zostało w każdym szczególe do doskonałości. Powstało dzieło wielkie, anonimowe.

Norwid mówił:

— Kiedy Ludwik przyjechał tu po raz pierwszy, katedra była w stanie zupełnej rujnacji. Ledwie pięćset lat upłynęło od jej ukończenia... — i znów zapatrzył się w gąszcze rusztowań, którymi oplótł olbrzymią budowlę Viollet-le-Duc, namiętny artysta jak owi nieznani, średniowieczni budowniczowie. Katedra oddalała się teraz, najprzód powoli, potem nagle znalazła się na swoim dawnym miejscu, pośrodku ogromnego miasta.

Stefan Flukowski

Karol Krejči

JESZCZE KILKA SŁÓW O LUDOWOŚCI „BALLADYNY"

Zwrot do kultury ludowej należy do najbardziej znamiennych rysów literatury europejskiej drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku. Przejawia się w nim zarówno jej demokratyzacja, jak i dążenie do wydobycia specyfiki narodowej, w przeciwieństwie do tendencji kosmopolitycznych, wypływających z wszechwładzy klasycyzmu francuskiego. Literatura ludowa, którą wtedy gorliwie badano i udostępniano w licznych zbiorach, stała się na pewien czas źródłem natchnienia i wzorem dla poetów, była uważana za jeden z kamieni węgielnych nowego ideału estetycznego, który wyrabiało sobie społeczeństwo powstające na gruzach rozpadającego się feudalizmu. Dążenie to dało się odczuć tak mocno, iż nie będzie zbyt wielką przesadą, jeżeli powiemy, że była to pewnego rodzaju rewolucja kulturalna, która prowadziła do gruntownego przewartościowania wszelkich pojęć artystycznych i pchnęła literaturę na nowe tory.

Dla niektórych literatur europejskich, zwłaszcza tych, które na przełomie wieku XVIII i XIX dopiero wyrabiały sobie własną tradycję albo nawiązywały do tradycji przez dłuższy czas zahamowanej (jak np. literatura czeska), był to punkt wyjścia dla całego dalszego rozwoju. Dla literatur o tradycji nieprzerwanej i bogatym dorobku w okresie bezpośrednio poprzedzającym falę ludowości, jak literatura polska, prąd ten nie miał znaczenia tak zasadniczego, niemniej jednak odegrał rolę bardzo doniosłą, czego świadectwem jest chociażby twórczość młodego Mickiewicza.

Zjawisko to dało powód do bardzo obfitych badań w nauce niemal wszystkich narodów. Uwagę specjalną poświęcono mu zwłaszcza u Słowian. Jest to zrozumiałe, bowiem za pośrednictwem nowoodkrytej literatury ludowej Europa poznała Słowian i uznała ich za samodzielny czynnik kulturotwórczy; to znów przyczyniło się w dużym stopniu do wzrostu ich poczucia narodowego i odegrało rolę niemałej wagi w procesie narodowego odrodzenia.

Pomimo bogatych i szeroko rozgałęzionych badań w tej dziedzinie pozostaje jeszcze bardzo dużo do powiedzenia, przede wszystkim z punktu widzenia porównawczego. Nurt ludowości, który w swoich źródłach, przebiegu, falach o charakterze międzynarodowym (ossjanizm, herderyzm) i w znaczeniu zasadniczym wykazuje dużo analogii, różni się w poszczególnych literaturach wskutek niejednolitego gruntu, na który natrafia, odmiennego charakteru poszczególnych materiałów folklorystycznych i rozmaitego działania wpływów między-

narodowych. Znaczenie ludowości w sensie zbliżenia literatury warstw wykształconych do tradycyjnej literatury ludu wiejskiego jest dla każdej literatury odmienne, różni się też pod względem ilościowym i jakościowym dorobek o wartości trwałej, który prąd ten pozostawił po sobie.

I polska nauka poświęcała temu zagadnieniu dużo uwagi, od pionierskich studiów St. Zdziarskiego aż po wzmożoną aktywność na tym polu w ostatnich latach, której wynikiem jest monumentalna praca zbiorowa, poświęcona ludowości u Mickiewicza.[1]

Po Mickiewiczu należy zająć się Słowackim. I pod tym względem zrobiono już niejedno. W ramach swoich studiów stosunkowo mało miejsca poświęcił autorowi *Balladyny* St. Zdziarski[2], natomiast bardzo szeroko, chociaż nie zawsze w sposób przekonywający, zajął się tą kwestią Wł. Bugiel.[3] Ostatnio w nowym świetle ukazał problem Julian Krzyżanowski, który udowodnił, że ludowość Słowackiego bynajmniej nie ogranicza się do jednego dramatu i paru utworów pomniejszych, do których bezpośrednio wprowadził poeta wątki ludowe, ale sięga i do innych jego dzieł, nawet tam, gdziebyśmy się tego najmniej spodziewali *(Kordian)*.[4] Jeszcze nieco później dorzucił sporo materiału i szereg trafnych uwag do tego zagadnienia W. Kubacki w swoim obszernym studium wstępnym do nowego wydania *Balladyny*.[5] Oprócz tego ludowością Słowackiego, przynajmniej jego *Balladyny*, z natury rzeczy musieli się zajmować wszyscy komentatorzy tego dramatu i autorzy ogólnych studiów i monografii o poecie i jego twórczości.

Pomimo tak bogatego dorobku chciałbym tu dorzucić jeszcze parę uwag, bo dramat Słowackiego wydaje mi się, ze względu na potraktowanie ludowości, swego rodzaju *unicum* w literaturach nie tylko słowiańskich, ale w ogóle europejskich. Gruntowne wyjaśnienie tego zagadnienia może, moim zdaniem, doprowadzić do wniosków daleko przekraczających ramy jednej literatury.

Inspiracja folklorystyczna w *Balladynie* i otwarcie wypowiedziany przez poetę zamiar oparcia się na twórczości ludowej i szukania w niej ożywczego źródła dla odrodzenia literatury narodowej — to chyba fakty niewątpliwe, o których nie potrzeba dłużej się rozwodzić. Stwierdzono też, przynajmniej w większej części, co w dramacie Słowackiego należy wywodzić z inspiracji folklorystycznej i gdzie szukać bezpośredniego czy pośredniego źródła poszczególnych wątków. Nie ma chyba też dwóch zdań co do tego, że materiał folklorystyczny nie docierał do Słowackiego drogą bezpośrednią, lecz za pomocą literatury naukowej albo beletrystycznej, czasami już w pewnym opracowaniu literackim; tak i główny wątek *Balladyny* dotarł do Słowackiego nie wprost z pieśni gminnej, lecz za pośrednictwem ballad Chodźki i Mickiewicza. Fakt ten bynajmniej nie obniża ludowości Słowackiego, trzeba jednak z nim się liczyć.

---

[1] *Ludowość u Mickiewicza*. Praca zbiorowa pod redakcją J. Krzyżanowskiego i R. Wojciechowskiego. PIW, 1958.

[2] St. Zdziarski: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX w.* Warszawa 1901.

[3] Wł. Bugiel: *Tło ludowe „Balladyny"*. Studium folklorystyczne. *Wisła* 1893; po raz drugi: Wł. B.: *Studia i szkice literackie*. Poznań 1911.

[4] Julian Krzyżanowski: *Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego*. *Pamiętnik Literacki*, XLI (1950) 1, str. 90—111.

[5] W. Kubacki: *„Balladyna", baśń polityczna*. Wstęp do: J. Słowacki: *„Balladyna"*. PIW 1955.

Nie można jednak ograniczyć się do samego folkloru. Stwierdzone pierwiastki ludowe trzeba traktować łącznie z całością dramatu i nie tracić z oczu specjalnej wymowy, jakiej nabierają one w połączeniu z materiałem pochodzenia innego. Jest faktem znanym i nieraz stwierdzonym, że Słowacki dezorientował historyków literatury mnóstwem najrozmaitszych zapożyczeń, i to tak jaskrawych, że wyglądało na świadomą prowokację poszukiwaczy wpływów i zapożyczeń w literaturze. Toteż dopiero stopniowo zorientowano się teoretycznie w tym, co czytelnik fachowo niewykształcony odczuwał instynktownie, mianowicie, że oryginalność Słowackiego polega nie na samych wątkach, które są tu tylko surowym materiałem, lecz na umiejejętnym ich złożeniu, przy czym charakter ich w nowym kontekście ulega gruntownej zmianie.

Tak też *Balladyna*, która pewnym starszym badaczom, niezbyt przychylnie usposobionym do demokratycznego poety, przedstawiała się jako „dziwna mieszanina różnych pierwiastków z różnych czasów i różnych obcych pomysłów" (Tarnowski),[1] dla ich następców była wspaniałą mozaiką, umiejętnie złożoną przez wielkiego mistrza słowa.

Tak pojmował *Balladynę* zwłaszcza najlepszy dotychczas znawca twórczości Słowackiego, Juliusz Kleiner, i starał się wnikliwą analizą wytłumaczyć wszystkie części składowe mozaiki w ich wzajemnej zależności, nie gubiąc się w szczegółach i nie tracąc z oczu całości. Analiza udała się, z wyjątkiem jednej drobnostki; jedno kółeczko doskonałej machiny jakoś do niczego nie chciało pasować, aż zdenerwowany badacz zdecydował się na wyrzucenie go. Tym zbędnym, przeszkadzającym kółkiem był nieszczęśliwy Filon, który „pozostawia wrażenie czegoś zupełnie niepotrzebnego w dramacie, że irytuje i nudzi".[2]

Sądzę jednak, że warto jeszcze spróbować, czyby nie można tego błędnego wątku gdzieś wsadzić, ażeby nie psuł mozaiki. Sentymentalny kochanek zamordowanej Aliny dezorientował historyków literatury tym, że oprócz jednego obowiązującego pierwowzoru szekspirowskiego (pasterz z komedii *Jak wam się podoba*) przyznawał się do mnóstwa wzorów innych, począwszy od starego Wergiliusza poprzez renesans, barok i klasycyzm aż po setki zakochanych pasterzy okresu sentymentalizmu; to już wydawało się przesadą, toteż interpretowano tę postać jako wtręt parodystyczny, skierowany bądź to przeciw Mickiewiczowi (Gustaw), bądź to przeciw całemu rodzajowi literatury sentymentalnej.

Na tym jednak nie można poprzestać. Bynajmniej nie przeczę powyższej interpretacji ani w jednej, ani w drugiej wersji, bo dramat Słowackiego rzeczywiście jest przesiąknięty żywiołem parodii i satyry; tylko że jedno i drugie jest tu cechą wtórną; żaden z zasadniczych wątków dramatu nie wszedł tu z tym jedynym albo głównym celem.

Tak nie jest jednak w wypadku Filona, przeczy temu rola, jaką sentymentalny pasterz odgrywa w akcji dziejowej. Przecież to on staje się obrońcą i mścicielem niewinnej ofiary, głosem kolektywnego sumienia, który sprowadza karę. I w nim więc groteska i parodia połączone są z powagą.

---

[1] St. Tarnowski: *Profesora Małeckiego Juliusz Słowacki. Przegląd Polski*; str. 242. (Cytuję podług Al. Jabłonowskiego: *„Balladyna" Słowackiego. Pisma. VII.* Warszawa 1913; str. 392.)

[2] J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości.* T. II. Warszawa 1920; str. 22.

Filon Słowackiego też nie jest odbiciem tylko jednej postaci literackiej, czy to zindywidualizowanej (Gustaw), czy stereotypowej (zakochany pasterz w rysach ogólnikowych figury z *commedia dell'arte*), ale typem syntetycznym, streszczającym w rysach zasadniczych nie tylko rozmaite starsze realizacje wątku szeroko rozpowszechnionego i tak charakterystycznego dla kultury XVIII wieku, lecz i całe podłoże dziejowe, z którego wyrastały.

Jest on uosobieniem sentymentalizmu osiemnastowiecznego w całości, z jego dodatnimi i ujemnymi stronami; przejawia się tu sentymentalna chęć zbliżenia do ludu, zarazem jednak i niezaradność tego dążenia, i sztuczność jego wyobrażeń; jest tu sentyment, bynajmniej nie fałszywy — Filon kocha prawdziwie — ale błąkający się po bezdrożach i na błędnych drogach szukający obiektu godnego miłości; jest tu jednak i świadomość krzywdy ludzkiej i społecznej, i dążenie do jej naprawy, przynajmniej w drodze legalnej. W akcie ostatnim dramatu Filon zostaje oskarżycielem. Ta ostatnia cecha bynajmniej nie jest obca sentymentalizmowi, do którego oprócz Chateaubrianda, Karamzina i księżny Wirtemberskiej trzeba zaliczyć i J. J. Rousseau, Nowikowa i Radiszczewa.

Warto się przypatrzeć, czy też inne postacie w *Balladynie* nie są sformowane w sposób podobny i nie spełniają tu funkcji analogicznej. Przede wszystkim Grabiec, który w rzekomej mozaice utworu zbliża się do Filona w drodze jaskrawego kontrastu. Postać szczęśliwego kochanka Goplany została odtworzona w całości i w szczegółach z taką oryginalnością, że pozwalała zapomnieć o wszystkich filiacjach. Raczej ze względu na analogie w fabule przypomniano sobie rzemieślników ze *Snu nocy letniej*, zwrócono uwagę na podobieństwo do bohatera ludowej komedii Piotra Baryki. Stąd jednak można pójść dalej. Taki typ jest w rozmaitych wariacjach reprezentowany w literaturach europejskich nie mniej bogato niż sentymentalny pasterz. Z facecyj średniowiecznych i dramatów ludowych przenika on do literatury wieku osiemnastego, która czyni z niego ulubionego bohatera tzw. poematu heroikomicznego. Ten gatunek, bardzo rozpowszechniony w wieku Oświecenia, przedstawiający tu upadek starej, feudalnej rycerskości w nowym społeczeństwie, dzieli estetyczna teoria klasycystyczna — stworzona przez Boileau — na dwie gałęzie. W ówczesnym pojmowaniu różnica pomiędzy nimi polega na tym, iż pierwsza, trawestacja, wytwarza komizm za pomocą „poniżenia wysokiego", druga, parodia, na odwrót, przez „wywyższenie niskiego"; pierwsza traktuje królów, rycerzy, a nawet bogów jak gburów i chamów, druga chłopów albo inne postacie niskiego pochodzenia — jak królów i rycerzy.

Taką drogą Grabcowie różnego gatunku i rozmiatej narodowości zdobywają sobie miejsce w literaturze. Na chłopów stylizowani są bohaterowie, jak Eneasz czy Dziewica Orleańska, z drugiej strony przygody mieszczan, chłopów, najczęściej jednak pewnych typów pośrednich, jak klechów, organistów, mnichów itp., opisane są na modłę homeryczną.

Jest zrozumiałe, że literatura tego rodzaju prowadziła prostą drogą — chociaż niekoniecznie i nie zawsze — do satyry; przy tym trawestacja już przez swoją naturę urągała stylowi „lepszego" społeczeństwa i dlatego Boileau potępiał ją. Mimo to wybór pomiędzy tymi dwoma rodzajami bynajmniej nie przesądza o charakterze społecznym satyry; w trawestacjach i w parodiach spotykamy się zarówno z satyrą „od dołu", skierowaną przeciwko warstwom

wyższym, jak i od góry, ośmieszającą rozmaite próby emancypacji warstw niższych.

Na takim tle przedstawia Grabiec Słowackiego podobny typ syntetyczny, jakim jest Filon. Rozmaite jego pierwowzory są jednak o wiele bardziej zróżnicowane i wobec tego ich synteza nie tylko nie musi, ale wprost nie powinna zanadto zbliżać się do którejkolwiek z tych realizacji. Toteż Słowacki skorzystał ze swobody, na jaką pozwalał typ, który nie wytworzył jeszcze szablonu, jak pasterz, i stworzył postać na wskroś oryginalną, mimo że nie wyzbywa się ona cech zasadniczych pokrewieństwa gatunkowego.

Specjalną wyrazistość typu osiągnął poeta przede wszystkim przez uwydatnienie kontrastu z postaciami, z którymi go w akcji dziejowej konfrontuje, zwłaszcza z Goplaną z jednej strony i Balladyną z drugiej, ale również z Filonem i innymi. W tej jednej postaci zawarty jest zasadniczy rys parodii, tj. wywyższenie niskiego z trawestacyjnym rysem poniżenia wysokiego. Autor wyśmiewa prostactwo swego bohatera, ale za jego pośrednictwem i instytucję króla, którym Grabiec zostaje nie tylko we własnej wyobraźni, ale i w rzeczywistości. O ile tłumaczenie tego wątku jako satyry na chłopomaństwo nie wydaje mi się w pełni przekonywające, to zupełnie jasną rzeczą jest tu satyra na monarchię z monarchą parweniuszem, małpującą zwyczaje rządów absolutnych, za jaką można było wtedy uważać burżuazyjną monarchię francuską.

W taki sposób Grabiec, podobnie jak Filon, przedstawia w syntetycznym ujęciu pewien charakterystyczny odłam myśli i literatury wieku Oświecenia.

Z Filonem i Grabcem najściślej łączy się w dramacie trójca istot bajecznych: Goplana, Skierka i Chochlik. Przy ich interpretacji nie można się ograniczyć do analogii z Szekspirem, nie wystarczy jednak mechaniczne łączenie reminiscencji szekspirowskich z wątkami, które mogły tu przeniknąć z autentycznego folkloru.

Historia istot nadprzyrodzonych w myśleniu i literaturze jest bardzo skomplikowana; niezmiernie trudno rozróżnić, co tu jest dziedzictwem mitologii antycznej, a co pozostałością dawnego pogaństwa ludów barbarzyńskich, co tu weszło z wierzeń ludowych albo demonologii chrześcijańskiej, a co przywędrowało drogą migrujących motywów ze Wschodu, co wreszcie dodała zdolność fabulacyjna ludu i poszczególnych bajarzy; nie można wydzielić, co tu służyło do prymitywnego tłumaczenia rozmaitych dziwnych zjawisk, spotykanych przez człowieka w jego wędrówce do grobu, a co do poetyzacji przyrody i życia. Czasami na jedną postać bajeczną mógł się złożyć poeta rzymski, wiejski znachor, kaznodzieja barokowy i wreszcie artysta — śpiewak ludowy czy wykształcony poeta.

Rozmaite duchy układały się jednak czasami w pewne systematy, charakterystyczne dla epoki i środowiska, w których powstawały i rozpowszechniały się. W czasach powstania *Balladyny* w pełni mogły działać w literaturze europejskiej trzy takie systematy, przy wzajemnych podobieństwach i zależnościach genetycznych wprost rażące kontrastem w zasadniczym ujęciu.

Na początku wieku XIX bynajmniej nie był jeszcze zapomniany dziwaczny systemat, który się rodził w kuchni czarodziejskiej alchemików wieku XVI. Wtedy to słynny lekarz i alchemik, Bombastus Paracelsus, z rozmaitych wątków mistycznych, folklorystycznych i pseudonaukowych ułożył swoją teorię

o czterech rodzajach duchów elementarnych, pigmejach, sylfach, undynach i salamandrach; duchy te podobają się do pewnego stopnia aniołom, bo są bezcielesne i mogą przenikać żywioły, z którymi jest związana ich egzystencja, są o wiele mocniejsze od człowieka, któremu mogą pomagać i szkodzić, żyją o wiele dłużej niż ludzie, nareszcie jednak — umierają na zawsze, bo nie mają duszy. Stąd nad całym ich istnieniem ciąży jedna stała troska: tęsknota za duszą i nieśmiertelnością. Jest dla nich jedyny ratunek: ślub z człowiekiem.

Nauka Paracelsusa odegrała wybitną rolę w mistyce XVI i XVII wieku, zwłaszcza w naukach tzw. bractwa Różanego Krzyża, i obficie zapłodniła literaturę, gdzie mogła natrafić na liczne starsze analogie do wierzeń i fantastyki ludu. Stąd wywodzi się ogromna ilość historii o stosunku tych dziwnych i przezroczystych istot do człowieka, opracowanych w rozmaity sposób w literaturze ludowej i pisanej, chociaż przeważnie już zatraca się głębszy sens tego dążenia duchów do nieśmiertelności. Goplany kochają się w Grabcach, bo tęsknią za duszą.

Na tego rodzaju wyobrażenia natrafił sceptyczny wiek Oświecenia. Jest rzeczą oczywistą, że wiek Voltaire'a, szydzący z Boga i chrześcijaństwa, nie mógł brać na serio takich dziwactw egzaltacji i pseudonaukowości barokowej; nie było jednak trzeba staczać z nimi specjalnej walki, bo wierzenia te nie miały oparcia w potężnej instytucji Kościoła; najskuteczniej można było je zwalczać idąc dalej drogą wskazaną przez tego samego Paracelsusa, to jest pogłębiając poznanie i rozszerzając wiedzę.

Toteż wiek Oświecenia wyeliminował duchy elementarne z nauki, ale bynajmniej nie wygnał ich z poezji. Na odwrót, użył ich do błyskotliwej dekoracji swych artystycznych obrazów życia, epoki warkoczy, pudru i miłostek rokokowych. Ponure widziadła mistyków i alchemików zstępują z tajemnych głębi między ludzi i prowadzą tu nowe, niezmiernie barwne i pełne powabu życie, zwłaszcza kiedy z poematu rycersko-awanturniczego typu *Oberona* Wielanda przenikają do obrazów, odtwarzających bezpośrednio życie towarzyskie epoki.

Tak się stało zwłaszcza w słynnym poemacie angielskiego poety, Al. Popea, gdzie duchy elementarne przekształcają się w duchy pomocnicze, zatrudnione przy obronie pukla włosów pięknej Belindy, zagrożonego zbyt daleko idącą przedsiębiorczością odważnego wielbiciela, który chce zdobyć relikwię od swej ukochanej.

Odtąd mnoży się ten pogodny światek duchów, rozszerza swoją kompetencję na najrozmaitsze funkcje życia towarzyskiego i porusza się z większą swobodą w salonach niż w żywiołach, które kiedyś były jego ojczyzną. Rokokowe duchy pomocnicze ostrzegają i bronią uroczych kokietek przed planowanymi zamachami ich wielbicieli, biorą udział w ich toalecie latając w obłokach pudru, opiekują się każdym szczegółem ich wdzięków; służą jednak i odważnym zdobywcom serc niewieścich, występują masowo jako walczące szeregi w grach miłosnych; wspomagają swoich klientów i przy innych grach towarzyskich, biorą skryty udział w łowach i grze karcianej; oprowadzają studentów-biboszów po knajpach i opiekują się nimi, kiedy w stanie mocno nietrzeźwym wychodzą na miasto. Są miłe i przyjemne, czasami złośliwe, sprytne albo znów głupkowate i niezgrabne. Tak sobie żyją,

zwłaszcza w rokokowym poemacie heroikomicznym, i tu się spotykają z rozmaitymi Grabcami i Filonami.

Do tego pogodnego, ironicznie traktowanego światka duchów wtargnęły z końcem XVIII stulecia romantyczne upiory, ze swoją powagą i grozą. Trudno wyobrazić sobie większy kontrast niż ten, który jest między usłużnym, frasobliwym duchem pomocniczym, z powabem i elegancją obracającym się w rokokowym salonie, a ponurym upiorem, nawiedzającym ludzi po nocach, ssącym ich krew i odprowadzającym ich na osamotnione cmentarze.

Jaka więc była aktualna sytuacja tych trzech rodzajów istot nadprzyrodzonych w czasach Słowackiego? Otóż teorie alchemików szesnastowiecznych były już raczej przebrzmiałe, chociaż nie zupełnie obce i nowszym prądom mistycyzmu swedenborgiańskiego; natomiast teoria duchów elementarnych, w typowym ujęciu paracelsowskim wywierała dalej silne wpływy na terenie literatury, o czym świadczą utwory dziś zapomnianego a w pierwszej połowie XIX wieku jednak bardzo poczytnego w Europie autora powieści fantastycznych, Chr. H. Spiessa.

Literatura osiemnastowieczna ze swoim poematem rokokowym była jeszcze w pełni żywa, stanowiła lekturę warstw wykształconych, jej utwory najbardziej popularne wydawano w nowych edycjach. Duchy pomocnicze w ujęciu osiemnastowiecznym nie poznikały nawet w literaturze romantycznej, można się z nimi spotkać np. w niektórych opowiastkach E. T. A. Hoffmanna.

Romantyczne upiory wreszcie były wtedy mniej więcej u szczytu swego rozwoju. Literatura ludowa, do której pisarze romantyczni programowo zwracali się po inspirację, wspierała wszystkie te trzy gatunki, bo folklorowi dobrze są znane zarówno duchy żywiołów i duchy pomocnicze, jak i upiory. Toteż chcąc stwierdzić genealogię i przeprowadzić klasyfikację duchów w *Balladynie* trzeba mieć na uwadze wszystkie te trzy odmiany świata bajecznego.

Otóż obserwując duchy Słowackiego przede wszystkim jasno stwierdzamy, że nie mają one nic wspólnego z upiorami i na tym polega jedna z zasadniczych różnic pomiędzy autorem *Balladyny* i autorem *Dziadów* wileńskich. Natomiast postać Goplany nosi jeszcze dość wyraźne, lekko tylko zatarte ślady pochodzenia z duchów elementarnych. Nie wiem, czy którykolwiek z pisarzy potrafił z taką wyrazistością podkreślić różnicę pomiędzy człowiekiem z mięsa i krwi a istotą, która jest właściwie częścią składową żywiołu, jak uczynił to Słowacki w reakcjach Grabca na umizgi Goplany. Z niezrównaną ironią potrafił też autor *Balladyny* ująć paradoks tkwiący w tym, że istoty nazywane przez ludzi „duchami" muszą szukać „duszy" u istot, które nic „duchowego" nie zdradzają.

Goplana jednak przede wszystkim, a w całej pełni już Skierka i Chochlik— to typowe duchy pomocnicze rokoka. Mają ich lekkość i gracje, pogodę i naiwną wyrozumiałość, podporządkowują własne chęci i dążenia służbie ludziom, którymi się opiekują. Nie budzą grozy, nie występują jako wcielenie jakichś sił wyższych, rządzących losami człowieka. One tylko wspomagają, chociaż ich pomoc czasami doprowadza do skutków katastrofalnych; tego jednak one nie chciały.

Ale jest jeszcze coś więcej. Te duchy, to nie tylko typowe kreakcje wyo-

braźni poetycznej wieku Oświecenia, ale także przedstawiciele typowego dla tej epoki światopoglądu. Nie kierunku, który wyrastał z doktryn filozofów, ich dzieł i szkół, lecz światopoglądu, jaki wytwarzał się w wykształconym salonie osiemnastowiecznym, gdzie bawili się na wulkanach czytelnicy Voltaire'a i Krasickiego, Wielanda i Diderota. Był to ów światopogląd sceptyczny, „obdarzony wnętrzną siłą naigrawania się z tłumu ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione", jak go definiuje Słowacki w liście dedykacyjnym swego dramatu.

Goplana i jej pomocnicy stają się w dramacie uosobieniem takiego patrzenia na świat i życie. Oni to wprowadzają do akcji bezwład i paradoksalną alogiczność, tak przeciwną światopoglądowi, jaki wyrażał romantyzm. Oni powodują zamieszanie, wskutek którego nikt nie otrzymuje tego, na co zasługuje, wynikają z tego tragedie, klęska i śmierć wszystkich pozytywnych bohaterów dramatu. Światem rządzi przypadek i bezwład — do takiego wniosku prowadzą rządy Goplany. Światopogląd, który z tego wynika, określano jako pesymistyczny. I rzeczywiście, z takich przesłanek wyrastał pesymizm schopenhauerowski. Do takiej skrajności jednak *Balladyna* nie dochodzi. Nie mamy tu jeszcze do czynienia z ponurym pesymizmem niemieckiego filozofa, prowadzącym do wyrzeczenia się życia i nirwany, a raczej z gorzko uśmiechniętym sceptycyzmem Voltaire'a, od którego można się poniekąd ratować „pracą na własnym ogródku", jak to robi bohater *Kandyda*.

Taki światopogląd podkreśla autor w dramacie swym stosunkiem do postaci, które — jak staraliśmy się wykazać — reprezentują tu wiek osiemnasty, to jest do Filona, Grabca i Goplany z jej duchami. Poeta odnosi się do nich z lekką, wyrafinowaną ironią; nie jest to jednak ironia romantyczna, jak nieraz pisano, lecz typowa ironia osiemnastowieczna. Słowacki określa ją jako „uśmiech ariostyczny" i słusznie, bo ironię, z jaką wiek osiemnasty odnosił się do rozmaitych tradycyjnych wartości i świętości w życiu i literaturze, do rycerskości świata ludzi i nadprzyrodzonej mocy świata bogów i duchów, pisarze Oświecenia niejednokrotnie wywodzili z tego źródła; *Orland szalony* miał istotnie wiele cech wspólnych z tą tendencją.

Pięć postaci w *Balladynie*, o których była dotychczas mowa, tj. Filon, Grabiec i Goplana ze swoim orszakiem, wyraźnie się wyodrębnia w całości dramatu. Na pierwszy rzut oka widzimy, że reszta działających osób, właśnie te, na których polega główna akcja dramatu — Kirkor, Pustelnik, Balladyna ze swoją rodziną, von Kostryn — została potraktowana zupełnie inaczej. Na tym polega wrażenie dwuplanowości dramatu, którą starano się w rozmaity sposób interpretować.

Najczęściej rozróżniano w dramacie sferę fantastyczną i realną. Na pierwszy rzut oka rzeczywiście wydaje się, że spotyka się tu świat realny z nierealnym. Dopomaga do tego sam autor. Nie można zaprzeczyć, że z charakterystyki postaci pierwszoplanowych skrupulatnie usunięto wszystko, co by wkraczało w dziedzinę fantastyki. Natomiast Grabiec, mimo swego przekonywającego realizmu, jest postacią na wpół bajeczną, bo przekształca się najpierw w wierzbę, później w króla dzwonkowego. Pomiędzy awansem społecznym Balladyny i Grabca zachodzi z punktu widzenia realizmu i fantastyki gruntowna różnica. Filon znów przez swą umyślną sztuczność i stereotypo-

wość stoi na pograniczu świata realnego i irracjonalnego. Nie jest bez znaczenia, że motywy czysto fantastyczne autor przesuwa z akcji planu pierwszego na plan drugi. Motyw piszczałki, tak zasadniczy dla ballady ludowej, z której zaczerpnął Słowacki fabułę akcji głównej dramatu, został tu połączony z bajecznymi metamorfozami Grabca i jego znaczenie w porównaniu z pierwozworem jest mocno osłabione. Wątki, które w akcji głównej można by uważać za irracjonalne, zwłaszcza motyw karzącego piorunu, mają tu zupełnie inny charakter, wkraczają w dziedzinę symbolu.

Pomimo to nie można powiedzieć, żeby w akcji głównej nie było wcale pierwiastków fantastycznych, z drugiej strony chociażby np. Grabcowi nie można odmówić realizmu. Chodzi tu raczej o podwójne potraktowanie fantastyki i realizmu. Wskutek stałego przenikania jednej akcji do drugiej pierwiastki fantastyczne i realistyczne tak się przeplatają, że nie można oddzielić ich od siebie.

Wrażenie dwóch odrębnie potraktowanych światów polega tu na czym innym, mianowicie na postawie, jaką autor zajmuje wobec swoich postaci. Porównując ludzi przeżywających w dramacie wstrząsającą tragedię zbrodni i kary z owym światkiem ubocznym, mącącym w sposób nieodpowiedzialny akcję główną — widzimy głęboką różnicę.

Przede wszystkim nie ma tu ani śladu ironii; „uśmiech ariostyczny" znika, zastępuje go powaga. Dalej: postacie są zindywidualizowane, tracą charakter marionetek z *commedia dell'arte*. Jest prawdą, że literatura przedromantyczna i romantyczna roi się od rycerzy, pustelników, zbrodniarzy, mimo to jednak Kirkor, Balladyna i ich otoczenie to typy indywidualne, nie figury syntetyczne, umiejętnie wyabstrahowane, reprezentujące gatunek. Specjalną wymowę temu wszystkiemu nadaje jednak okoliczność, że to, co było na drugim planie, gdzie porusza się Goplana i jej towarzysze, przypadkowością, tu staje się czymś konsekwentnym, dążącym do celu bynajmniej nie przypadkowego. Zwracano już nieraz uwagę, że poszczególne morderstwa, które są do pewnego stopnia następstwami niepoczytalnych działań duchów, w sumie stanowią łańcuch stopniowo rozwijającej się zbrodni Balladyny i dążą do konsekwencji ostatecznej — kary opatrznościowej. Akcja nabiera wybitnej powagi moralnej, dramat przestaje być grą wyobraźni, staje się tragedią, życiem.

Nie trzeba chyba szerzej udowadniać, że wszystkie wymienione cechy, stanowiące różnicę pomiędzy bohaterami akcji pierwszego i drugiego planu, to typowe rysy, które literaturze osiemnastego wieku przeciwstawił romantyzm. J. Kleiner słusznie uważa *Balladynę* za syntezę romantyzmu. Dramat Słowackiego rzeczywiście jest taką syntezą, umiejętnie przeprowadzoną za pomocą antytezy dwu wieków, dwu sposobów odtwarzania życia w literaturze, dwu światopoglądów.

W wyrafinowanej konstrukcji dramatu specjalną rolę odgrywają tak prowokacyjnie przez autora zaakcentowane zapożyczenia literackie. W akcji drugoplanowej, odtwarzającej wiek osiemnasty, góruje Ariosto, w akcji głównej z całą powagą występują Szekspir i folklor. Jedno i drugie, co prawda, jest także na planie drugim, tylko w specjalnym ujęciu, zwężonym do takich rozmiarów, jak te zjawiska, z którymi romantyzm wyruszył do walki. Wtedy też znano Szekspira, jego elfy i sparodiowani rzemieślnicy łatwo znajdowali sobie miejsce w literaturze rokoka; również wątki ludowe przenikały już

do literatury za pośrednictwem rozmaitych Filonów, Grabców oraz istot bajecznych.

Ale dopiero romantyzm odnalazł w dramaturgu angielskim i w twórczości ludowej źródło głębokiego poznania człowieka i życia, uwydatnił patos moralny, wynikający z ponurej gry namiętności i zbrodni.

Skojarzenie wątków szekspirowskich z folklorem bynajmniej nie jest przypadkiem. Genialny Anglik bowiem patronował rozwijającemu się preromantyzmowi i rodzącemu się romantyzmowi, a szczególnie dążeniom folklorystycznym epoki. Sam Herder, którego słusznie uważa się za najwybitniejszego i najbardziej wpływowego reprezentanta tego kierunku — chociaż na tym polu nie był ani pierwszym, ani jedynym — w pierwszej, nie drukowanej jeszcze wersji swego słynnego zbioru pieśni ludowych rozmaitych narodów jedną księgę w całości poświęcił Szekspirowi. Od tego czasu dramat szekspirowski był nieraz przez romantyków wystawiany jako przykład literatury wyrastającej z podłoża ludowego. Nie jest więc niekonsekwencją, kiedy Słowacki, pisząc dramat, „jakby gmin go układał", sięgnął i do tego źródła.

Jak przedstawia się wzajemny stosunek wątków szekspirowskich w obu częściach dramatu Słowackiego, nie trzeba chyba szerzej omawiać, bo każdy łatwo pozna, na czym polega różnica pomiędzy szekspiryzmem Balladyny i Goplany.

Bardzo znamienna jest różnica w potraktowaniu folkloru. Jest rzeczą ciekawą i niezmiernie charakterystyczną, że Słowacki w swoim romantycznym ujęciu folkloru nie tylko nie podkreślił pierwiastków fantastycznych i irracjonalnych, lecz na odwrót, w miarę możności nawet je wyeliminował. Romantyczna ludowość tkwi tu w postaciach i zdarzeniach ze świata realnego, nie nadprzyrodzonego.

Mimo tego podłoża realnego związek z folklorem występuje z bezpośredniością i wyrazistością o wiele bardziej przekonywającą niż w bajecznej akcji wtórnej. Rzecz nie polega na tym, że fabuła zaczerpnięta została z ballady ludowej, bo i do niej, jak do swoich wątków bajecznych, trafił Słowacki za pośrednictwem opracowań literackich. Chodzi tu o ogólny charakter, który poszczególnym wątkom nadaje.

Tak Kirkor, mimo że nie ma w nim nic bajecznego, jest typowym rycerzem z bajki przez jednolitość swego szlachetnego charakteru i rolę, jaką odgrywa w akcji. Ludowe jest w ogóle rozłożenie światła i cieni w charakterach poszczególnych postaci, które są uosobieniem dobra lub zła. Alogizmy, z którymi tu się spotykamy, mają zupełnie inny charakter niż paradoksalne następstwa działań Goplany; mają znaczenie raczej formalne, wynikają z charakteru twórczości ludowej. Chodzi tu o pewne skróty w rozwijaniu akcji i jej naiwne uproszczenia, niektóre typowe chwyty ballady i bajki ludowej. Przede wszystkim jednak z literaturą wyrażającą światopogląd ludu łączy tragedię jej uzasadnienie etyczne, prowadzące do zatriumfowania wyższej sprawiedliwości przez bezwzględne ukaranie zbrodni, tak głęboko różne od przypadkowości działań Goplany.

Zważywszy to wszystko, widzimy, że dramat Słowackiego w genialny sposób przedstawia zderzenie się dwu epok na przełomie dziejów. Na drugim planie dramatu toczy się i dożywa wiek osiemnasty ze swymi ulubionymi

postaciami, ze swą łagodną ironią i sceptycyzmem. Wszystko to w toku akcji rozpływa się jakoś w mgle, niknie i pod koniec ulatuje razem z nieszczęśliwą Goplaną do dalekich krajów. Ulatuje z nią wiek osiemnasty, wiek Oświecenia i rokoka, który zewnętrzną szatą pogody i uśmiechu krył zbrodnię i powodował opatrznościową karę. Duchy znikają, król-Grabiec pada zamordowany, pozostaje Filon jako oskarżyciel. Zamiast odlatującej, uroczej i niepoczytalnej Goplany zjawia się straszliwe widmo Hekate-Upiora.

Pod znakiem romantyzmu nadchodzi wiek nowy jako sędzia. Lekka ironia i sceptycyzm ustępują miejsca tragicznemu pojmowaniu życia, nie kaprys, a rygor etyczny kieruje losami ludzi. Przewodnikiem jest „czucie i wiara" ludu, wiara nie w upiory, lecz w bezwzględną sprawiedliwość, dążenie do ukarania zbrodni. Zbliża się chwila wielkiego rozrachunku dziejowego. Jej poprzednicy, Kirkor i Pustelnik, padają ofiarą, zanim zdoła ona nadejść. Następuje jednak dzień sądu i kary. Piorun uderzający w winowajczynię inauguruje nową epokę. Nie chodzi tu już o zamordowanie jednego Bogu ducha winnego króla - Grabca, w *Balladynie* został napiętnowany i ukarany cały system feudalnej władzy monarszej ze wszystkimi jej zbrodniami.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia. Ludowe poczucie sprawiedliwości znalazło w tragedii tylko częściowe zaspokojenie. Zbrodnia została ukarana, ale cnota nie była wynagrodzona. Pozostało również tajemnicą, co miało nastąpić po ukaraniu Balladyny. Słowacki prawdopodobnie zamierzał powiedzieć to w którejś z następnych części planowanego cyklu, ale nie uczynił już tego. Możemy więc tylko na podstawie tekstu samej *Balladyny* rozważać, do czego autor zmierzał i czy przez ostateczny wymiar sprawiedliwości został przezwyciężony sceptyczno-pesymistyczny pogląd na świat, zawarty w poetycznym symbolu Goplany.

Otóż sądzę, że na podstawie tego jedynego źródła nie można twierdzić, jak Chrzanowski, że „kara śmierci, wymierzona Balladynie z rozkazu bożego, jest symbolem wiary Słowackiego w lepszą przyszłość Polski".[1] Nie można również z całą pewnością wysnuwać wniosku odwrotnego, jak niektórzy inni interpretatorzy, mianowicie, że piorun jest tylko jednym z przypadków, czymś przypadkowo nieprzypadkowym, i że po śmierci Balladyny potoczy się wszystko starym trybem. Nie można też rozsądzać sprawy na podstawie historii, bo Słowackiemu nie chodziło tu o historyczną krytykę feudalizmu w najdawniejszym etapie jego rozwoju — Popiel, którego przed tylu wiekami myszy zjadły, był już mocno nieaktualny — lecz o krytykę feudalizmu w ogóle, zakończenie dramatu nawiązywało nie do dawnej przeszłości, lecz do współczesności i przyszłości; nie chodziło tu o to, jak kiedyś dawno było, ale jak będzie. Tekst Słowackiego pozwala więc tylko skonstatować jedno: na końcu tragedii pozostaje znak zapytania.

Głębszy sens tego znaku zapytania można zrozumieć porównując zakończenie *Balladyny* z innym utworem Słowackiego — na tę analogię zwrócił już uwagę Chrzanowski, opierając właśnie na tym swoją optymistyczną interpretację dramatu.[2] Chodzi tu o „rycerza" w zakończeniu *Anhellego*.

Słowacki występuje tu jako typowy romantyk, boleśnie i tragicznie odczu-

[1] I. Chrzanowski: *Idea „Balladyny"*. *Pam. Literacki*. R. XXII i XXIII. 1925—26; Str. 284.
[2] *Ibidem*.

wający przełom dziejowy, który się dokonuje wokół niego; widzi konieczność likwidacji starego świata i nadejścia czegoś nowego, co musi być zapoczątkowane przez straszliwy wymiar sprawiedliwości; niemniej jednak to, co ma przyjść, przedstawia mu się mglisto i niewyraźnie. Poeta nie znajduje dosyć siły, ażeby zająć wyraźne stanowisko wobec nowego świata, który przyjdzie po wielkim kataklizmie.

Podobną, a nawet jeszcze mniej wyraźną wymowę ma zakończenie *Balladyny*. Obok niezbitego przekonania o dziejowej konieczności wielkiego sądu i surowej kary pozostaje niepewność co do dalszej przyszłości, mieszanina wiary i nieufności, nadziei i obawy, tak charakterystyczna dla romantyków tego typu i tej generacji, co Słowacki, osamotnionych i zniechęconych po przeżyciu kilku gorzkich rozczarowań.

Do tragedii dołączony został epilog, irytujący wielu badaczy, w którym dopiero występuje prawdziwa ironia romantyczna, dezorientująca czytelnika i stawiająca cały utwór pod znakiem zapytania. Nie chodzi tu jednak o nic więcej, jak o chwyt dosyć często używany w literaturze romantycznej, którym autor z góry się zastrzega przed sądem publiczności i niechętną krytyką. Tego rodzaju wstępy i epilogi mają mniej więcej takie znaczenie, jak wierszyki *„ad Zoilum"* dołączone do utworów poetów z epoki humanizmu. Ewentualna negatywna ocena utworu, przedstawiającego najdawniejsze dzieje Polski, mogła łatwo opierać się na konfrontacji dramatu z wynikami wiedzy historycznej, więc i wprowadzenie Wawela-Lelewela wydaje się celowe. Dla interpretacji samego utworu taka wycieczka jest mało istotna.

Na zakończenie trzeba jeszcze w paru zdaniach streścić to, co stanowiło właściwy cel powyższych rozważań, mianowicie kwestię, jaka jest rola i funkcja folkloru w *Balladynie*. Otóż przede wszystkim trzeba podkreślić, o czym zresztą nigdy nikt nie wątpił, że w dramacie tym autor stawia sobie cele szeroko wykraczające poza ramy twórczości ludowej, toteż nie mógł on poprzestać na wprowadzeniu wątków ludowych w takiej postaci, w jakiej występują one w pierwowzorach; jego utwór nie mógł poprzestać na naśladowaniu poezji ludowej. Słowacki więc materiał folklorystyczny przekształca, nadaje mu nowe funkcje. Przy tym liczne pierwiastki folklorystyczne przejmuje już w gotowym, charakterystycznym ujęciu literackim. Spotykamy się tu z potrójnym ujęciem folkloru: szekspirowskim, osiemnastowiecznym i romantycznym. Wszystkie wtórne konstrukcje tego rodzaju mają tu jednak swe głębsze uzasadnienie, przyczyniają się właśnie w tej formie, w jakiej zostały tu wprowadzone, do uwypuklenia naczelnej idei dramatu. Czyniąc to zastrzeżenie można śmiało powiedzieć, że prawie wszystko w tym utworze związane jest z folklorem — nie ma w nim chyba ani jednej postaci, ani jednego wątku, które nie wypływałyby chociaż pośrednio z literatury ludu. Z folkloru wywodzi się fabuła głównej akcji i jej rozwój, działające postacie i ich charaktery, liczne chwyty formalne, światopogląd.

Wszystko to posłużyło Słowackiemu do skonstruowania ludowej tragedii, co było pomysłem bardzo odważnym i w danej epoce na wskroś oryginalnym, bo dopiero w parę lat później Mickiewicz w prelekcjach paryskich zastanawiał się nad tym, w jaki sposób stworzyć na podłożu ludowym dramat słowiański. Literatura w ścisłym tego słowa znaczeniu ludowa wyższych

form dramatu nie wytworzyła, tu więc trzeba było szukać nowych dróg. Obok licznych naśladowań epiki, liryki i prozy ludowej dramat folklorystyczny rozwija się w sposób o wiele bardziej skomplikowany.

W literaturach słowiańskich spotykamy się z rozmaitymi próbami dramatu folklorystycznego. W literaturze czeskiej wytworzyła się tradycja zdramatyzowanej bajki, której linia rozwojowa idzie od ludowych dramatów J. K. Tyla z czasów czeskiego narodowego odrodzenia poprzez Al. Jiraska, Jul. Zeyera, J. Kvapila i innych aż do współczesnych *Igraszek z diabłem* J. Drdy. W literaturach Słowian bałkańskich na wątkach bogatej epiki ludowej szeroko rozbudowany został dramat historyczny. Dopiero późno, w drugiej połowie XIX wieku, wstąpiła dramaturgia jugosłowiańska na drogę, którą wskazywał już w *Balladynie* Słowacki, szukając mianowicie oparcia w balladzie ludowej. Była to droga niełatwa, ale najbardziej naturalna. Od samego początku znawcy literatury ludowej zdawali sobie sprawę, że właśnie w balladzie odnaleźć można zawiązki ludowej tragedii. Słowacki obrał więc drogę, świadczącą o prawdziwym zrozumieniu charakteru twórczości ludu.

Najważniejszą sprawą jednak jest to, że na ludowości opiera się też rewolucyjna ideologia twórcy *Balladyny*. Z ludowej wiary w sprawiedliwość wyprowadza poeta swe symbole rewolucyjnej odnowy świata. Formalnie idzie Słowacki drogą bardzo różniącą się od drogi Mickiewicza, zdążając jednak do podobnego celu. W ten oto sposób ludowość w twórczości dwu głównych przedstawicieli polskiego romantyzmu odegrała rolę nie mniej ważną niż w literaturach innych narodów słowiańskich, które na niej głównie oparły swe dążenie do odrodzenia kultury i bytu narodowego.

Karol Krejči

Jean Bourrilly

O DOŚWIADCZENIU POETYCKIM MŁODEGO SŁOWACKIEGO

Uważne pochylenie się nad młodością bardzo wielkiego artysty jest samo przez się zrozumiałe, bowiem są to lata kształtowania i terminowania, tworzenia się i dochodzenia do głosu doświadczenia poetyckiego. W każdym szczegółowym wypadku należy jednak określić, gdzie kończy się młodość, pojęcie przecież względne i nie tylko wiekiem określone: w tej dziedzinie wypływa to określenie z pewnego uchwytnego stosunku pomiędzy wiekiem poety a tym, co w żywej materii twórczości stanowi, zarówno przez treść jak i przez styl utworów, jakąś pierwszą jednolitą i znamienną całość.

Jeśli idzie o Słowackiego, można by z powodzeniem przyjąć za wyznaczające kres jego młodości dni poprzedzające wybuch powstania listopadowego. Słowacki ma wtedy dwadzieścia jeden lat, złożył był właśnie w cenzurze zbiorek wierszy napisanych już po okresie młodzieńczego terminowania, między wiosną 1829 a jesienią 1830 roku. Zbiorek ten sumuje już pewien okres doświadczenia poetyckiego, zawiera utwory w pełni charakterystyczne i interesujące, mimo zbyt natrętnej nieraz obecności wzorów literackich, z których Słowacki czerpał natchnienie. W tym okresie jednak trudno powiedzieć, aby doświadczenie młodego Słowackiego — w porównaniu z wielkim autorem *Beniowskiego* i *Fantazego, Księdza Marka* i *Króla-Ducha* — było już w pełni ukształtowane. Parę zasadniczych kierunków przyszłej twórczości zarysowuje się już z dużą precyzją, ale nieodmiennie odsyła nas jeszcze do przeżyć czysto literackich. Tymczasem powstanie listopadowe, wyjazd z Warszawy, podróż po Europie, pobyt w Paryżu stanowią dla młodzieńca pierwszą zasadniczą próbę życia; poszerza ona znacznie horyzonty jego umysłu i wrażliwości, otwiera mu oczy na aspekty otaczającego świata rzeczywistego jeśli nie nieznane dotąd, to przynajmniej odległe od źródeł twórczości: na rzeczywistość narodową polską, na problemy polityczne i społeczne tego czasu. Jeśli więc chcemy uważać młodość za okres rodzenia się zasadniczych kierunków energii twórczej, tworzenia się najważniejszych motywów doświadczenia poetyckiego, które zrealizuje w pełni późniejsze dzieło poety, koniec tego okresu należałoby wyznaczyć na koniec pobytu w Paryżu, a raczej (mimo jednorodności biograficznej pobytu w Szwajcarii) o parę miesięcy później, na koniec tego roku, w którym ukazały się *Kordian* i *Godzina myśli*; te dwa wielkie dzieła są jakby bilansem młodości, wyrażają doświadczenia, które w dwóch dziedzinach zasadniczych: wewnętrznej, psychologicznej (już z po-

smakiem mistycznym) oraz narodowej i politycznej, zawierają już ślad „retrospektywnego" spojrzenia, dzięki któremu autor przypatruje się swej młodości, osądza ją a osądzając — wyzwala się od niej. Następne dzieło — jedyne przynajmniej pozostałe z 1834 roku — *Balladynę* oddziela od *Kordiana* taki dystans, że musimy w tym miejscu zaznaczyć przerwę, o wiele znamienniejszą niż przerwa dzieląca *Araba* (czy *Żmiję*) od wierszy na chwałę powstania czy *Paryża*, od *Godziny myśli* czy *Kordiana*. Jest bowiem w *Balladynie* całkowite opanowanie środków wyrazu, sąd i wyzwolenie, które są niechybnym świadectwem dojrzałości. Dlatego też wydaje się, że niezależnie od sztuczności wszelkich podziałów wprowadzanych w życiu i w twórczości, pomiędzy *Kordianem* a *Balladyną* istnieje przedział zasadniczy. Tak więc wydaje się rozsądne i metodyczne traktowanie końca 1833 roku jako kresu doświadczenia poetyckiego młodego Słowackiego. Cztery tomy opublikowane przez poetę przed dwudziestym piątym rokiem życia odkrywają przed nami jeśli jeszcze nie wielkiego Słowackiego, to w każdym razie zasadnicze jego zręby, poetę, który odkrył już wszystkie źródła, z jakich odtąd będzie czerpał, opanował swe własne środki wyrazu, zarysował (więcej nawet może) zasadnicze cechy świata swojej wyobraźni, ugruntował oryginalność swojego stylu.

I

„Wyznam ci, mistrzu, że nic w dzieciństwie moim nadzwyczajnego nie widzę... u dostatnich rodziców urodzony... chciwy cacek, łakotek i cukierków, lubiłem wystawę — księży processje... rezurekcje odbywające się przy ogniu wystrzałów... Zwłaszcza gdy w księżycową noc widziałem księży wychodzących z krzyżem srebrnym na plac licealnego kościoła, z pochodniami, z celebrantem, nad którym niesiono namiot złoty i jedwabny, drogimi perłami wyszywany... Gdy to wszystko przy blasku miesiąca, przy biciu dzwonów północnych, przy błyskawicowych ogniach moździerzy... szło i śpiewało po placu... duch mój niby wylatywał ze mnie, klaskałem w ręce, a oczy moje dziecinne otwierały się szeroko, pełne łez i skier radosnych... Śp. ksiądz Sobkiewicz... oprowadzający zwykle te processje, widząc we mnie zapał do rzeczy religijnych, już przepowiadał, że księdzem zostanę... gdy oto nagle... z książeczką Tassa... weszły we mnie nowe, rycerskie zapały i imaginacje... odtąd więc już nie processje, lecz wojny z rówiennikami... jakieś koła hetmańskie... buńczuki, księżyce, szable sadzone turkusami... snuły się po główce dziecinnej... na wiatr włosy i myśli puściwszy.. marzyłem o pół rozbójniczym rycerskim żywocie... o ścinaniu chorągwi... o tryumfalnych wjazdach na rumaku tureckim do mego rodzinnego miasteczka... Pomagała mi śnić matka moja, cytując mi często imiona jakichś zamorskich rycerzy, samym dźwiękiem dziwiące... jak to imię Wallasa, które zaraz we mnie rycerza walacego lasy wymalowało..."

(Rozmowa o teraźniejszości)

Niezależnie od stylizacji, jakiej podany został ten tekst z epoki mistycznej, niezależnie od sensu nadawanego rojeniom dziecinnej duszy przez odpowiedni dobór i prezentację dawnych wzruszeń, ten rzut oka na dzieciństwo poety dokonany w wieku dojrzałym pozwala nam jednak dostrzec najważ-

niejsze: niezwykłą wprost siłę wyobraźni, rozbudzoną i jakby odkrywaną przez niektóre aspekty świata zewnętrznego. Wszystko bowiem przemawia do wyobraźni Juliusza: poezja i legendy (historia Wallasa i szkockich baronów, tak samo jak *Iliada* i *Jeruzalem Wyzwolona),* wspaniałe widowiska kapiące złotem i światłem, przyroda z szemrzącymi mu zwierzenia lasami, ruiny zamku na górze Bony, które zaludnia duchami z dawnych czasów. Niezwykła chłonność czytelnicza, zamiłowanie do marzeń, przebywanie w świecie wyobraźni bohaterskim lub wspaniałym, rycerskim czy zaczarowanym — oto co stanowi od dzieciństwa, sądząc z listów i *Fragmentów pamiętnika,* a także z aluzji zawartych w innych utworach, o wrażliwości młodego Słowackiego. To, że to wszystko dzieje się jak gdyby na marginesie, na drugim planie dziecinnej egzystencji, podobnej do egzystencji tysiąca innych dzieci, nie świadczy bynajmniej przeciwko ważności tych zwierzeń. Mamy tu do czynienia z zasadniczą, trwałą dyspozycją umysłu, przejawiającą się w zetknięciu ze światem zewnętrznym, z jakąś siłą wewnętrzną i jakby instynktowną, kierująca wrażliwością: od najwcześniejszego dzieciństwa Słowacki żyje w romantycznym świecie wyobraźni zawieszonym między niebem i ziemią, w tym samym świecie, który opisze w *Szanfarym.*

W swych *Fragmentach pamiętnika* Słowacki opowiada nam, że pierwsze jego próby poetyckie datują się z ósmego roku życia, kiedy to powróciwszy do Wilna, poszedł pochylić się nad grobem swego ojca. Nie dotarły do nas te wiersze dziecinne, ale nie mamy powodu wątpić w ich istnienie. I należy chyba dopatrywać się w tym spontanicznym odruchu dziecka na pierwsze silniejsze wzruszenie zaczątku postawy, która sprecyzuje się w następnych latach i wykrystalizuje w coś, co nazwać będzie można postawą artysty — to znaczy próbą natychmiastowego tłumaczenia na język poezji tego, co gra w wyobraźni. Ale ta postawa artysty sama w sobie jest także wysoce charakterystyczna: nie polega ona tylko na skłonności do romantycznego marzenia i namiętnej potrzebie zaklęcia go w słowa; wkrótce dołączy się do niej, wraz z metodycznym i upartym studiowaniem rzemiosła poetyckiego, z przyswajaniem tematów uświęconych już przez zarówno dawną jak i młodą literaturę, coraz to wyraźniejsza umiejętność odrywania się od własnych wzruszeń, wyabstrahowywania ich z własnego życia wewnętrznego, spojrzenia na nie z dystansu, zużytkowywania ich jako tworzywo poetyckie.

Słowacki jako dziecko żyje w świecie nasyconym literaturą, można wręcz twierdzić, że przeżywa intensywnie jedynie te wzruszenia, które się w jakiś sposób kojarzą ze wspomnieniami literackimi i nabywają w ten sposób wartości i treści poetyckiej: naprawdę wzrusza go tylko to, co oddziaływuje na jego wyobraźnię, tu należy chyba szukać ukrytych przyczyn tej „oziębłości", na którą tak skarżyła się jego matka. Naturalnym następstwem takich wzruszeń jest świadome wykorzystanie ich, oglądanych z dystansu, przemienionych w wątki poetyckie i traktowanych jako takie z należną konwencjonalnością. Pierwsze próby z lat 1825 do 1829 są bardzo pod tym względem charakterystyczne, czy chodzić będzie o umiejętne zużytkowywanie wzruszeń związanych z odmową Ludwiki Śniadeckiej, czy też o powtarzanie się, we wszystkich tych wierszach (przykładowo w *Szanfarym),* paru ulubionych wątków. Ta pierwsza liryka Słowackiego jest podwójnie konwencjonalna: wzruszenia, które ją dyktują, są przesiąknięte literaturą i przez

literaturę ukształtowane, środki, które je wyrażają, są wyraźnie zapożyczone; wszystko to razem ma stworzyć obraz zgodny z ogólnym pojęciem wrażliwości poetyckiej, obraz, który poeta wydala z siebie i utrzymuje poza sobą przyglądając mu się ciekawym okiem artysty. Te umiejętności eksterioryzacji własnego wzruszenia zarysowują się ze wzrastającą wyrazistością pod nastrojową powagą pierwszych wierszy. Odnajdujemy ją w listach do matki i pełnej uroczego humoru fantazji *Króla Ladawy:* młody Słowacki upodabnia się do obrazu romantycznego poety, ale czyni to świadomie, powaga, z jaką przystraja się w tę togę, kryje w sobie ironiczny podtekst, bajronizuje, ale w i e, że bajronizuje. O tym właśnie pisze w *Godzinie myśli,* gdy mówi o „wzroku wędrowca", którym usiłuje patrzeć na swe teraźniejsze uczucia, „rzucić w przeszłość obecne chwile", aby móc patrzeć na nie jak na wspomnienia.

Ta zasadnicza skłonność do oderwania, którą obserwujemy w momencie najbardziej romantycznych wzlotów i uniesień, objawia się w innej jeszcze, bardzo charakterystycznej, postaci: w krytycznym spojrzeniu młodzieńca na przeszłość, a wkrótce i na teraźniejszość, na zdarzenia i na ludzi.

Niezręczna jeszcze z dramatycznego punktu widzenia próba, jaką jest *Mindowe,* świadczy o widzeniu historii całkowicie wolnym od wszelkiej idealizacji, o poważnym wysiłku obiektywizacji, mającym na celu uchwycenie gry elementów politycznych, religijnych, społecznych, psychologicznych w konkretnie danej sytuacji. Jeśli skłonność do marzycielstwa wysnuwa urojone obrazy, to zmysł krytyczny czuwa nad obiektywnym i zrównoważonym rozmieszczeniem elementów obrazu historycznego, nad realistycznym odmalowaniem osób tego obrazu.

Skłonność ta jeszcze się pogłębi w okresie po powstaniu listopadowym, bilansującym doświadczenia młodości. Chociaż lubował się w samotności, żył „z dala od tłumu", to przecież tak w Wilnie, jak — bardziej jeszcze — w Warszawie otoczony był poeta zwartym kręgiem znajomych i przyjaciół i choć zaabsorbowany swym wewnętrznym światem poetyckim, dostrzegał i tu, i tam „smutną rzeczywistość". Tylko że ta smutna rzeczywistość nie wchodziła w zakres bezpośrednich zainteresowań czysto literackich i poetyckich młodego człowieka. Zupełnie inaczej jest po powstaniu. Smutna rzeczywistość napiera ze zwiększoną siłą, staje się przedmiotem stałych rozmyślań, budząc entuzjazm, ale stokroć częściej jeszcze wątpliwości i spojrzenie już przede wszystkim krytyczne. Wśród wyrzutów sumienia, jakie odczuwa po opuszczeniu Warszawy, przebija bez przerwy pozbawiony złudzeń sąd o zdarzeniach a — po upadku powstania — także i o ludziach, o przyszłości i perspektywach zmartwychwstania ojczyzny. Rozmyśla o różnych losach rewolucji lipcowej i powstania listopadowego, porównuje te wydarzenia i tak samo surowo osądza burżuazję francuską, która obróciła rewolucję na swoją wyłącznie korzyść, jak Emigrację, która z Paryża zabiega o wskrzeszenie ojczyzny z niewoli. Słowacki nie może uniknąć jej dramatu, który jest jego własnym i ojczyzny dramatem, ale nie może także nie widzieć go z zewnątrz, nie widzieć kłótni, waśni, gadulstwa, marnostrawstwa energii. Dlatego też odrzuca zdecydowanie mickiewiczowski mesjanizm, którego Emigracja nie potrafi, jego zdaniem, wprowadzić w czyn. Emigrację widzi taką, jaka jest, a nie taką, jaka powinna być. Emigracja musi najpierw, jak całe to pokolenie, do którego należy, wyzbyć się swych słabości i wad, za tę cenę jedynie

Polskę będzie można wskrzesić. Wnioskiem płynącym z tej krytycznej i pesymistycznej oceny będzie bynajmniej nie wezwanie do czynu, o którego iluzoryczności przestrzega *Kordian*, ale powolna droga do tego, co Słowackiemu wydaje się powołaniem poety narodowego: otwieranie ludziom oczu na ich błędy przeszłe i teraźniejsze, wzywanie ich do zbawiennych rozmyślań nad sobą, prowadzących do oczyszczenia, i wreszcie, w oczekiwaniu na ozdrowienie, utrzymanie przy życiu duszy narodowej.

Tak się nam prezentują, z grubsza naszkicowane, założenia doświadczenia Słowackiego w momencie, gdy je w *Godzinie myśli* i w *Kordianie* bilansuje: doświadczenie to ma odtąd dwie dziedziny, ściśle ze sobą powiązane miłością do ojczyzny i poczuciem własnej winy — dziedzinę intymnych, psychologicznych doświadczeń, gdzie przebija już nurt mistyczny, oraz dziedzinę rzeczywistości narodowej, problemów politycznych i społecznych. Doświadczenie to podbudowane jest solidną kulturą, która, poprzez lektury, podróże i przygody, jest w swej treści bardzo polska, ale posiada wymiar europejski, pogłębiona i podtrzymywana przez podwójną umiejętność, która stanowi o całej działalności duchowej młodego człowieka: wyobraźnię i zmysł krytyczny, pęd do świata marzeń, powątpiewanie i ironię w stosunku do rzeczywistości i do samego siebie. W ten sposób doświadczenie Słowackiego uświadamia sobie swą treść i swe znaczenie; waga *Godziny myśli* i *Kordiana* polega między innymi i na tym, iż są to sądy nad romantyzmem indywidualnym i romantyzmem politycznym.

II

Zrodzone z literatury, aby na powrót stać się literaturą, doświadczenie poetyckie Słowackiego jeszcze dobitniej scharakteryzowane być może przez wyraz, który przybrało, ściśle związany z kształtowaniem się i rozwojem tego doświadczenia. Zaczyna się on przede wszystkim od naśladownictwa wielkich wzorów. Interesuje nas najbardziej dobór tych wzorów oraz sposób ich traktowania. Wybór dzieł, zrazu klasycznych, z biegiem czasu coraz bardziej świadomie i zdecydowanie romantycznych (poza literaturą polską Corneille, Racine, Voltaire, potem Lamartine, Moore, Zaleski, Mickiewicz, Byron, Tasso, Shakespeare) uwarunkowany jest niewątpliwie wrodzoną chłonnością i wrażliwością artystyczną poety, ale też w stopniu nie mniejszym wyczuciem współczesności, która nie opuszcza Słowackiego od najpierwszej młodości i czyni go szczególnie uważnym na sposoby zapewnienia sobie szybkiego rozgłosu i sławy literackiej. Sposób, w jaki czyta i wykorzystuje swe lektury, jest wysoce charakterystyczny. Interesuje go wątek opowieści, intryga dramatu, ale w niepomiernie większym stopniu jakiś odosobniony epizod, temat, motyw czy obraz, który bierze natychmiast na warsztat. Bardziej niż ogólne znaczenie całości dzieła interesuje go możność wykorzystania jednego szczegółu. Szczegóły te, to na ogół oklepane komunały poezji romantycznej, przynajmniej na początku (motywy pożegnania i rozłąki, poety zranionego przez miłość, renegata i zdrajcy, motyw przebrania, obrazki z Bliskiego Wschodu itd...). Słowacki wyodrębnia je i poddaje dość specyficznym zabiegom: czasem po prostu i zwyczajnie je przyswaja, często odwraca (motyw renegata w *Mnichu*), najczęściej jednak rozwija je tak dalece, jak tylko można, i wi-

kła z innymi. Tendencją najbardziej charakterystyczną i najbardziej znamienną jest stała dążność do amplifikacji, do przesady, by nie rzec do szarży, do wikłania kilku różnych motywów, wreszcie do hiperbolizacji. Od tłumaczenia Lamartine'owskiej elegii po *Araba*, od *Żmii* do *Kordiana*, tendencje te zaznaczają się coraz bardziej wyraziście jako cechy charakterystyczne jego wyobraźni. Zawsze we wszystkim dąży do wywołania pożądanego efektu i chętnie ucieka się do pastiszu. I tak elementy zapożyczone z lektury służą wyłącznie jako wątki i motywy artystyczne, czy chodzić będzie o uczucia, czy o tło dekoracji, czy o treść, czy o formę. Więc na przykład czytając *Konrada Wallenroda* zapożyczy z niego szereg motywów nie troszcząc się o znaczenie całego poematu, tak samo, jak wyzyskując formę zewnętrzną *Sonetów krymskich* dla zawarcia w niej swych ulubionych wątków nie troszczył się (prawdopodobnie zresztą nie potrafiłby jeszcze wówczas) o nadanie im analogicznej nośności. Mniej widoczne, ale nie mniej pewne jest korzystanie z wątków bajronowskich. W ten sposób Słowacki poddaje przeczytany i wykorzystany przez siebie materiał istnej d e w a l u a c j i e s t e t y c z n e j, polegającej na wyjaskrawianiu do przesady jakiejś tendencji, uczucia czy też obrazu raz już użytego przez poprzednika poety. Stąd hiperbolizacja *Araba*, demonicznej wersji *Farysa* czy *Lambro*, psychologicznej — by nie rzec patalogicznej — wersji *Konrada Wallenroda*. Stąd tendencja do mieszania i nakładania na siebie różnych wątków, do szarży, jakby młody Słowacki zamierzał nagromadzeniem efektów prześcignąć dzieła swych poprzedników. Tak jest w *Żmii*, w której usiłuje prześcignąć wszystko, co dla wątku ukraińskiego w poezji romantycznej uczynili przed nim Malczewski, Zaleski, Goszczyński, i połączyć — jeśli idzie o koncepcję opowieści — metodę Walter Scotta z metodą Byrona. Tak jest w *Kordianie*, gdzie do romantycznej mieszaniny stylów komicznego i tragicznego Słowacki dorzuca jeszcze komedię obyczajową, świat wróżb i czarów, liryzm i realizm psychologiczny.

Świadczy to niezbicie, że twórczość Słowackiego od pierwszej chwili idzie w parze ze świadomością rzemiosła poetyckiego, z każdą próbą bardziej dojrzałego; że wzlot ku marzeniu czy ewokacja liryczna, dramatyczna, psychologiczna — pozostają pod nieustanną kontrolą czujnej i wnikliwej inteligencji, usiłującej wydobyć z nich jak największy pożytek; że stale mamy do czynienia z dystansem oceniającego i osądzającego spojrzenia, które sprawia, że rezerwa, humor i ironia stają się najbardziej istotną komponentą jego geniuszu poetyckiego. Stąd wielkie znaczenie, jakie przywiązujemy do nie dokończonej próby, jaką jest *Król Ladawy*, bowiem w tym właśnie utworze dochodzi po raz pierwszy do głosu ta ironiczna wena, której rozwój znaczyć będą w przyszłości *Balladyna*, *Podróż do Ziemi Świętej*, *Beniowski* i *Fantazy*. Bo też ironia jest jakby odwrotnością hiperbolizacji: rozkłada ona każdy paroksyzm na czynniki pierwsze. Obecna w drugiej osobie prologu w *Kordianie*, wprowadza ona niezbędną dla równowagi i słuszności obrazu korekturę zbyt gwałtownie wyrażonych uczuć. Pozwala nadto na stosowanie efektów kontrastowych, niemożliwych do osiągnięcia przy umiarkowanym i wyważonym toku opowieści: taka jest między innymi rola Doktora w *Kordianie*. Tak jak ironia się ma do hiperboli, tak wirtuozeria ma się do jednej i drugiej: polega ona bowiem zawsze na zbytniej łatwości, zamiłowaniu do błyskotliwego, choć może zbędnego efektu, na świadomym żonglowaniu środka-

mi artystycznego wyrazu. Warto zauważyć, że ucząc się rzemiosła poetyckiego młody Słowacki bardzo szybko wznosi się na szczyty wirtuozerii, gdzie igra sobie z trudnościami technicznymi olśniewając nas bogactwem obrazowania, oryginalnością słowa, zmiennością rytmów i wysuwając na pierwszy plan absolutną doskonałość formy. To, co jest zaledwie naszkicowane w *Janie Bieleckim,* gra pełnią kolorów tęczy w *Żmii.* Fakt, że wirtuozeria artystyczna Słowackiego po raz pierwszy z taką swobodą i lekkością zabłysła w *Żmii,* w momencie gdy między wiosną a jesienią 1831 młody człowiek przeżywał poważny kryzys wewnętrzny, pokazuje nam, jak dalece Słowacki umiał odgraniczać sferę życia prywatnego od sfery przeżyć artystycznych, wzbogaca naszą wiedzę o stosunkach zachodzących w nim pomiędzy życiem a twórczością, doświadczeniem wewnętrznym a dziełem literackim.

Pierwsze próby z okresu terminowania Słowackiego w zawodzie poetyckim, pomiędzy 1825 a 1829 rokiem, są przede wszystkim ćwiczeniami w poezji lirycznej. Nie trzeba podkreślać, jak dalece liryzm ten jest zimny i konwencjonalny: młody człowiek usiłuje za swoimi poprzednikami wyrazić atmosferę romantyczności, w jakiej żyje, ale nie ma jeszcze do przekazania osobistych, konkretnych uczuć. W następnym okresie terminowania, gdy młody poeta poczuje się już na tyle pewny swych sił, aby zdecydować się na publiczne wystąpienie, zwróci się nie do liryki bezpośredniej, ale do dwóch innych rodzajów literackich: powieści poetyckiej i dramatu. Pierwszy, wprowadzony do Polski przez Malczewskiego, opromieniony sławą Scottowskiego, a przede wszystkim Byronowskiego *poetic tale,* jest rodzajem najbardziej w tym czaczasie modnym, mogącym najszybciej zapewnić sławę uprawiającym go poetom, i ten wzgląd na aktualność z pewnością nie był obcy Słowackiemu przy wyborze rodzaju. Jeśli idzie o dramat, to nie ukształtował się on był jeszcze w Polsce i Słowacki będzie chciał, w oparciu o wzory zachodnie, kreować ten rodzaj w swoim kraju. W tych ramach, w które Słowacki wtłoczy swoje doświadczenie poetyckie, zadziwia najbardziej, począwszy od *Huga* aż do *Kordiana,* niezwykła różnorodność i wszechstronność prób, jakby za każdym razem, przy okazji powieści poetyckiej czy konstrukcji dramatycznej, Słowacki próbował przywłaszczyć sobie tryumfalnie nowy wątek czy temat, olśnić widzów wspaniałą realizacją formalną. W poematach napotykamy kolejno tematy: litewski, wschodni, narodowy, ukraiński, grecki, osobisty; widzimy wykorzystanie modelu bajronowskiego i scottowskiego, mieszanie ich, wikłanie i rozwijanie w zależności od potrzeb i treści poematów. Co do kompozycji, to jest ona kolejno prosta lub zawikłana, bezpośrednia lub pośrednia, dążąca do maksymalnej komplikacji wątków, poddawana kolejno trosce o malowniczość zewnętrzną, poszukiwanie efektów dramatycznych czy patetycznych, refleksyjność toku zwierzeń. Jeszcze większe zróżnicowanie obserwujemy w twórczości dramatycznej: obrazy historyczne, tragedia klasyczna, dramat romantyczny, tak w największym skrócie scharakteryzować można *Mindowego, Marię Stuart, Kordiana.* Każde z tych dzieł zawiera jednak bogatą i bardzo różnorodną mieszaninę elementów tak tradycyjnych, jak i zupełnie nowych: *Mindowe* ze swą wielką dozą realizmu, ze wzlotami na temat religii, uczucia i szaleństwa, ze swą sceną rasynowską i scenami szekspirowskimi; *Maria Stuart* zamykająca w twardym pancerzu dyscypliny klasycznej równowagę scen historycznych i analiz psychologicznych, ale już cała przesiąknięta poszuki-

waniem efektów pod wpływem nowego dramatu; wreszcie *Kordian,* tryptyk dramatu osobistego, komedii obyczajowej i tragedii historycznej, mieszający liryzm i realizm, epopeję z satyrą, wieszczenie z fantazją i patos z bajkowością. To krótkie przypomnienie uwidacznia pewną cechę charakterystyczną, a mianowicie bogactwo i różnorodność linii rozwojowej poety, linii bynajmniej nie prostej, ale postępującej jakby po koncentrycznych krzywych ze stałym powrotem niektórych motywów, ze stałym dążeniem do amplifikacji. Wykorzystując modę na *poetic tale* i rozwijając dalej ten rodzaj, Słowacki tworzy formę, którą nazwalibyśmy „długim poematem" i dla której kanwa treściowa jest tylko pretekstem do rozlicznych dygresji, do popisu wirtuozerii słownej i skojarzeniowej. Tak samo w ramy dramatu usiłuje wtłoczyć coraz to większą ilość możliwych wątków i elementów coraz lepiej skomponowanych. Jednym słowem usiłował przewyższyć, przy pomocy amplifikacji, to, co Byron zdziałał dla powieści poetyckiej, a romantyzm zachodni dla dramatu. Nie należy zapominać przy okazji, że *Kordian* jest pierwszą częścią zamierzonej trylogii. Dzięki późniejszym dziełom łatwiej nam umiejscowić pierwsze próby dramatyczne Słowackiego w całej jego twórczości: *Maria Stuart* jest osiągnięciem zupełnie wyjątkowym, zdecydowanie „przeciwnym" geniuszowi Słowackiego, natomiast *Kordian,* nawet w swych dysproporcjach, wydaje się być najbliższy linii rozwojowej poety, dążącego do wielkich, złożonych kompozycji, do twórczości, która wydaje się rosnąć bez końca i sama z siebie aż do n i e s k o ń c z o n e g o p o e m a t u, poematu, co więcej, z natury samej nieskończonego, bo niemożliwego do skończenia, jak *Beniowski, Król-Duch* czy wielkie dramaty, powstałe po 1842 roku.

W tych ramach zarysowują się pierwsze cechy charakterystyczne świata poetyckiego Słowackiego. Bogaty i skomplikowany, rozciąga się on od najbardziej dokładnie realistycznych opisów po delikatne, ledwie naszkicowane sugestie i zjawy imaginacji.

Sztuka Słowackiego od pierwszej chwili przejawia niebagatelną skłonność do realizmu. Opis surowych obyczajów litewskich czy przepychu butnych Krzyżaków w *Mindowe,* humorystyczne sylwetki przewijające się przez fragmenty *Króla Ladawy,* sceny ludowe, a szczególnie scena końcowa *Kordiana* — świadczą o znakomitym wyczuciu realistycznego szczegółu, charakterystycznego dla zewnętrznej rzeczywistości czy sytuacji psychologicznej. Umiejętność ta wspiera poetę, ale w większym jeszcze stopniu dramatopisarza: Heidenrich i Rogneda, Maria Stuart i Nick, Grzegorz, Wielki Książę Konstanty i Car — oto galeria wspaniałych postaci, świadcząca o warsztacie realistycznym Słowackiego. Mimo wszystko jednak sztuka Słowackiego nie odmalowywanie rzeczywistości postawiła sobie za cel. Choć niejeden opis świadczy o bystrości i przenikliwości spojrzenia poety na otaczającą rzeczywistość (listy do matki już w owym czasie zawierają na temat Paryża mnóstwo świetnie podpatrzonych szczegółów), opisy te stanowią jedynie elementy stworzonego przez wyobraźnię poety świata nierzeczywistego. Już w pierwszych bowiem próbach, gdzie literacka romantyczność narzuca konwencjonalną stylizację, dostrzec można specyficzne upodobania, które rychło zamienią się w nawyki wyobraźni, aby w miarę opanowania warsztatu poetyckiego pobrzmiewać coraz mocniej, coraz donośniej i coraz wyraziściej w twórczości Słowackiego.

Od pierwszej chwili wyobraźnia Słowackiego okazuje się bardziej wrażliwa

na ruchliwy i skontrastowany ciąg pozorów niż na nieruchawe, solidne bryły przedmiotów: na światło drgające wokół nieruchomych przedmiotów, na nagłe pojawienia się i znikania, bogactwo kolorów, ich wzajemne nakładanie się i przenikanie, tajemniczą komunikatywność odcieni, na rozchwiane i zmienne kształty pejzażu odbitego w wodzie. Dlatego też, jeśli idzie o elementy zapożyczone z przyrody, poeta skłania się stale do najbardziej lotnych, nieuchwytnych i ruchliwych (woda, powietrze, chmury) albo też błyszczących, twardych, krystalicznych, ale załamujących światło i grających wszystkimi kolorami tęczy (drogie kamienie, diamenty, lodowce). Często powtarzające się motywy motyla czy tęczy zdradzają niewątpliwie pewną manierę, ale manierę odpowiadającą podstawowym skłonnościom wyobraźni. To samo dotyczy powracających nieustannie obrazów światła księżycowego, leżącego srebrnym słupem na czarnej wodzie, wysokiego nieba zlanego jasną światłością, gdy ziemia cała tonie już w mroku, światła słonecznego czy księżycowego przesiewanego przez listowie drzew. Podobne skłonności zaznaczają się w dziedzinie dźwięków: młody Słowacki uwrażliwiony jest na twarde, donośne dźwięki, rozdzierające z nagła ciszę, ale bardziej jeszcze i dogłębniej na te nikłe, które toczą się perliście echem rozrzucając swe drobne nutki, na odgłosy zduszone, takie jak szmer źródeł czy szum drzew, na wszystkie ledwie dosłyszalne szepty przyrody i rzeczy, dosłyszalne manifestacje ciszy, tajemnicze głosy wszechświata. Gra świateł, odbicia w wodzie i echa, zalew kolorów — wszystko to składa się już w pierwszych utworach młodzieńczych na wspaniały, tęczujący, płynny, rozchwiany i powiewny świat, nie odpowiadający konkretnym danym świata rzeczywistego, ale będący wiernym odbiciem pejzażu wewnętrznego poety, pejzażu, który, oczyszczając się powoli z konwencji i manieryzmów, staje się z czasem niezbędnym akompaniamentem jego wzruszeń i przeżyć. Od *Księżyca* i *Szanfarego* do *Bieleckiego* i *Żmii* rozwój poety postępuje w kierunku oczyszczania obrazów ze zbędnej dekoracyjności i nadawania im waloru osobliwej wizji świata. Opisywany pejzaż jest zawsze nader przemyślną kompozycją. I romantyczny „widoczek" z *Księżyca*, i pejzaż nocny z *Huga*, i obrazki wschodnie z *Szanfarego*, kolorowe sceny z *Bieleckiego*, feeria barw i świateł ze *Żmii*, osobiste ewokacje z *Godziny myśli* przedstawiają zawsze świat abstrakcyjny i stylizowany, kompozycję „impresjonistyczną", nakładaną kolejnymi, zachodzącymi na siebie pociągnięciami pędzla. Postęp, rozwój warsztatu poetyckiego w tych kolejnych poematach zaznacza się nie w kierunku coraz doskonalszego odmalowywania rzeczywistości zewnętrznej, ale w kierunku coraz to subtelniejszego, pełniejszego i bardziej wycieniowanego rysunku pejzażu wewnętrznego poety.

Pejzaż ten jest zaludniony. Wyobraźnia Słowackiego wypełnia go bohaterami tworzonymi według dwóch przeciwstawnych wzorców: z jednej strony będziemy mieli bohaterów mrocznych, porywczych, okrutnych i demonicznych (Szanfary, Lambro, Rogneda, Ksenia, Konstanty, Car), z drugiej — istoty urocze, blade, przezroczyste, prawie nierzeczywiste (Anna, Aldona, Rusałka, a także paź Marii Stuart, dzieci z *Godziny myśli*, pierwszy Kordian). Do korowodu postaci bajronowskich — których cechy nieco konwencjonalne nie powinny nam przesłaniać ich zasadniczej zgodności z pewną stroną wyobraźni poety — przynależy świat wizji, halucynacji zrodzonych w gorączce i majaczeniu, często im towarzyszący (czarne płomienie, krwawy mrok, pojawianie

się zwid, kłębowiska węży, widok trupów itd.). Natomiast do drugiego wzorca przynależą wszystkie formy jasne, zwiewne, radosne, pełne czaru i lekkości, formy k o b i e c e, tonące w powodzi błękitu, tęczy, śpiewu ptaków, kwiatów i zapachów. Te skontrastowane projekcje wyobraźni Słowackiego rysują dwie uzupełniające się strony świata: jedną mroczną, potworną, makabryczną i demoniczną, drugą jasną, słodką i przyjemną, anielską. Obraz ten sprecyzuje się w *Lambro*, a w *Godzinie myśli* znajdzie już sobie podkład mistyczny.

Postaci te są z reguły statyczne, nieruchome. Są to na ogół, w szczególności dotyczy to postaci bajronowskich, zastygłe w ruchu figury, mające obrazować stan ducha wypływający z doświadczeń tajemniczej przeszłości: wszystkie te postaci przeżywały z reguły (motyw ten powraca) jakiś gwałtowny kryzys (dusza złamana nieszczęśliwą miłością, serce zamienione w kamień itd.). A jednak figury te ożywają czasem w naszych oczach, obserwujemy je w ruchu (wykorzystanym dla swych właściwości dramatycznych i odmalowanym raczej jako ciąg stanów ducha niż ich rozwój wewnętrzny). Tak dzieje się, gdy napór uczucia, bólu lub refleksji niweczy nazbyt delikatną powłokę cielesną, powodując omdlenie, postradanie zmysłów, halucynacje, obłęd albo śmierć. Z niewielkimi odchyleniami jest to schemat rozwojowy takich postaci, jak Anna, Aldona, Lambro, dziecko o jasnych włosach, Kordian. Znajdujemy tu te same powracające motywy konwencjonalne, wykorzystane dla efektów dramatycznych czy patetycznych. Nie można jednak nie widzieć w tym dążenia do e l i z j i (odpowiadającego pewnym cechom charakterystycznym dla psychologii ucieczki), sposobu przejścia na inną płaszczyznę, do innego świata niż świat rzeczywisty i konkretny, do świata marzeń i zjaw, który przez halucynacje, koszmary, obłęd czy gest samobójczy otwiera okno na niewiadome. Takich to odkryć w poszukiwaniu tajemnicy wszechrzeczy dokonują umierająca Anna czy szalona Aldona.

*

Tak więc cztery tomy wierszy opublikowane przed rokiem 1833 zawierają nie tylko ważne elementy doświadczenia poetyckiego, ale dają także charakterystyczny wyraz wyobraźni, myśli i sztuki Słowackiego.

Doświadczenie poetyckie Słowackiego wprowadziło z czasem pomiędzy jego życiem i twórczością skomplikowany stosunek, polegający w równym stopniu na więzi, co na rozdarciu: więź polega na tym, że rzeczywiste wzruszenia rzutowane są natychmiast na tło literatury, która nadaje im treść, ton a przez pewien czas nawet dyktuje środki wyrazu; rozdarcie natomiast polega na tym, że tak ukształtowane i wypielęgnowane wzruszenia są natychmiast obiektywizowane, oglądane z zewnątrz i traktowane jako motywy literackie. Tak że historia życia młodego Słowackiego podwójnie się niejako pokrywa z historią jego wczesnej twórczości. W dramacie wynikłym ze zderzenia snu i rzeczywistości jedyne rozwiązanie zbawienne niesie twórczość artystyczna, jako że sztuka jest przede wszystkim wyzwoleniem wyobraźni. Wyobraźnia decyduje o całej twórczości. Sztuka Słowackiego zawiera dużą dozę realizmu, ale jej zasadniczy nurt płynie łożyskiem niepohamowanej wyobraźni. Już we wczesnej twórczości zaznacza się charakterystyczna tendencja: sztuka ta mianowicie, nie rezygnując z precyzyjnego odmalowywania rzeczywistości,

dąży nie do realizmu bynajmniej, ale do reprezentacji idealnych, tak samo jak z jednym wyjątkiem *Lambro* (być może pod wpływem tematu greckiego) nie do rzeźby, a do muzyki pragnie się upodobnić. Tu dotykamy najistotniejszej cechy wyobraźni Słowackiego: szeroko otwarta na różnorodne wpływy, dysponująca olbrzymią mocą transfiguracji, można rzecz jest ona siłą napędową psychologii twórczej Słowackiego: ona to, częściej nawet niż zdolności intelektualne, wprawia w ruch umysł poety; jej spontaniczne poruszenia, skłonność do takich, a nie innych figur i obrazów są wyrazem tendencji, która poprzez wszelkie manieryzmy, konwencje i imitacje znajdzie swoje wytłumaczenie w późniejszej twórczości. Te zwiewne formy kobiece, eteryczne wizje, zamiłowanie do tego, co nieuchwytne, płynne i lśniące, są świadectwem tajemnej skłonności, którą najpierw *Godzina myśli*, a potem *Kordian* pozwolą nam nazwać pokusą anielskości. Przez wyobraźnię odbywa się u Słowackiego wzniesienie ducha i w jej świecie się realizuje.

Tak więc wszystkie powstałe przed 1833 rokiem poematy Słowackiego wydają się być z jednej strony wysiłkiem opanowania środków wyrazu w za każdym razem innej i nowej dziedzinie, a z drugiej próbą, za każdym razem ponawianą i za każdym razem głębiej sięgającą, uchwycenia, utrwalenia i odbicia jego świata wewnętrznego. W *Kordianie* opanowanie warsztatu jest już mistrzowskie, świat wewnętrzny w najogólniejszych rysach wyraziście naszkicowany. Słowacki będzie jeszcze potężniejszy, bardziej różnorodny, wspanialszy w następnych okresach swej twórczości: nie będzie już jednak zasadniczo odmienny.

Przełożył
Jerzy Lisowski

Edward Csató

„MARIA STUART“ CZYLI MŁODZIEŃCZA ROZTERKA

1

Marię Stuart wystawiano na ogół dla aktorskiego popisu. Najpierw dlatego, że w dziewiętnastym wieku w ogóle bardzo brano tę rzecz pod uwagę przy wyborze sztuk, później zaś — ponieważ i we współczesnym teatrze ten wzgląd nie przestał mieć znaczenia, choć jego przewaga żałośnie się skurczyła. Dyrektorzy, układając repertuar, muszą dziś czynić zadość wielu rozmaitym wymaganiom i potrzebom, starają się jednak przy tym nie zapominać o usatysfakcjonowaniu aktorów. *Maria Stuart* rozpatrywana z tego punktu widzenia nie przedstawia się tak świetnie, jak np. *Mazepa*, ale na ogół wcale nieźle. Widać, że u Słowackiego już pierwsze próby dramatopisarskie nacechowane są naturalną umiejętnością wynajdywania efektów scenicznych i dostarczania bogatego materiału aktorowi. W sztuce o szkockiej królowej te walory górują chyba nad odkryciami intelektualnymi i nad sprawnością dramaturgiczną młodego autora. W rezultacie nie mamy tu do czynienia ani ze specjalnie frapującą wizją rzeczywistości, ani z wieloma przykuwającymi uwagę postaciami, ale dobrych ról jest sporo. I Botwel, i Darnlej, i Rizzio jako kreacje literackie nie uderzają ani oryginalnością, ani wielką głębią, ale każdy z nich ma przynajmniej jedną „swoją” scenę, w której wykonawca może zabłysnąć przed publicznością kunsztem aktorskim. A dwa obrazy w tym dramacie — cały akt czwarty — są naprawdę świetnie napisane.

Można też zrozumieć, że przy takim układzie zalet i słabości *Maria Stuart* nie kusiła nowoczesnych „inscenizatorów”, nie sprzyjała popisom reżyserskiej inwencji; dlatego też większość przedstawień tej sztuki miała charakter tradycyjny. Opowiedzieć wiernie i interesująco historię zabójstwa Darnleja, tak jak ją przedstawił Słowacki, ukryć przy tym jego niekonsekwencje, wypełnić niedopowiedzenia, nadać pełny blask mocniejszym partiom utworu — to na pewno wystarczające zadanie dla teatru; skoro zostanie spełnione, nie mamy powodu żądać niczego więcej. Widywałem tę sztukę czasem w dekoracjach werystycznych, kiedy indziej stylizowanych czy abstrakcyjnych; słowo daję, nie odgrywało to żadnej roli, nie kształtowało inaczej przedstawienia, po prostu o dekoracjach zapominało się zaraz po wyjściu z teatru. Pod tym względem jest to utwór zbliżony do typu klasycznego i może tylko jedyna luneta Astrologa mąci naprawdę jednolitość stylu; może owa luneta — z ca-

łym charakterem osnutej dokoła niej sceny — jest właśnie najbardziej romantycznym elementem w *Marii Stuart*?

Historycy literatury nie byliby zbyt dalecy od tej tezy, jeżeli pominąć umyślną i trochę tu prowokacyjną niedokładność słówka „najbardziej". I ci bowiem, którzy uważają *Marię Stuart* za stosunkowo nieśmiały krok Słowackiego w kierunku wyzwolenia się z atmosfery estetyki pseudoklasycznej, jak Ujejski czy Kleiner, i ci, co podkreślają jej związek z nowym dramatem i z nowym, romantycznym patrzeniem na historię — tu są w zasadzie zgodni. Stefan Treugutt w swojej sumiennej i pod względem „teatralnym" bardzo wartościowej pracy *Pisarska młodość Słowackiego* czyni z okazji tej sceny następujące uwagi:

„Wprowadzając na chwilę Astrologa Słowacki dań złożył wymogom formalnym nowego dramatu. Pokazał ciemnotę wieku — oszukujący (wróżbami) sam się oszukuje (alchemia) — rozmowa mądrego błazna z nadętym mądrościami Astrologiem potrzebna mu sama dla siebie jako manifestacja groteski błazeńskiej z »podwójnym dnem«, kontrastowo zestawionej z naiwnym patosem deklaracji Pazia i z całkiem serio patetycznymi deklaracjami Botwela. Konwencja teatru romantycznego, »połączenie całkowicie naturalne dwóch typów, wzniosłości i groteski«, jak to Słowacki czytał u Hugo, objawiło się w scenach u Astrologa nie mniej programowo niż poprzez postać Nicka, acz znacznie bardziej powierzchownie".

Kleiner zaś wskazuje na związek tej sceny z dramatem Dumasa i także pisze o jej romantycznym charakterze. Nie zauważyłem natomiast, aby te rozważania teoretyków znalazły jakieś odbicie na scenie. Na podstawie przedstawień, które widziałem, oraz wątłych wspominków w recenzjach, wyobrażam sobie, że scena u Astrologa najczęściej była przez teatry traktowana jako mało istotny wtręt, dający pewne elementy ekspozycji i charakterystyki środowiska historycznego oraz wprowadzający postać Botwela. Teatralnie zresztą rzecz biorąc, nie jest to scena efektowna i na pewno aktorzy o granie Astrologa najmniej się ubiegali. A poza tym mija ona bez żadnych wyraźnych konsekwencji, tak że można by ją opuścić, zwłaszcza jeśli w innych fragmentach wypunktujemy wyraźnie odezwanie się Pazia, zdradzające miłość Marii do Botwela. Na ogół jednak ją grano, pozostawiając widzowi wrażenie trochę nudnej wstawki, w której padają niezbyt oryginalne „głębsze myśli" o życiu; widz odsapywał i zaraz dawał się wciągać dalszej akcji, nie pamiętając o tej chwili zamyślenia.

A już żeby ta scena uzyskała kiedy w naszych teatrach wyraz specjalnie „romantyczny" — tego doprawdy nie można powiedzieć. I właściwie dlaczego miałaby przybierać taki charakter? Teatr wystawia sztukę, a nie rozważania historyczno-literackie; stara się ukonkretnić to, co w sposób ulotny i zwiewny zawarte jest w słowach dialogu, usiłuje zmaterializować wyobrażenia, pojęcia, uczucia, przypisywane przez autora postaciom. Czy jakiś obraz jest wstawką, czy też nie, zagra się go tak samo, jak wszystkie inne; ci sami ludzie będą się zachowywać w ten sam — zasadniczo — sposób, bo tego wymaga konsekwencja ich ról. Tylko to z rozważań historyków literatury może służyć teatrowi konkretną pomocą, co się da zagrać na scenie. Oczywiście, nie należy tego zdania rozumieć w sposób uproszczony: nieraz jakieś analizy, bardzo, zdawałoby się, abstrakcyjne, kierują myśli inscenizatora na nowe,

niespodziewane możliwości, stwarzają klimat, w którym może on rozpocząć własne poszukiwania, ściśle teatralne. Ale jest to sposób oddziaływania bardzo pośredni, poprzez kształtowanie osobowości ludzi teatru. Inaczej się natomiast rzecz przedstawia, jeśli chodzi o konkretną możność wykorzystania pewnych analiz, to znaczy o uformowanie widowiska według założeń krytycznych. Spór literacki na temat związku *Marii Stuart* z pseudoklasycznymi i romantycznymi teoriami dramatu może stać się interesującą egzemplifikacją tego właśnie zagadnienia.

2

Poruszają tę sprawę wszystkie niemal prace krytyczne o *Marii Stuart*. Ostatnio najwięcej uwagi poświęcił jej Treugutt we wspomnianej książce o pisarskiej młodości Słowackiego. Prowadzi on walkę na dwóch frontach, ponieważ ma do czynienia z dwoma różnymi ujęciami tradycyjnymi. A więc przede wszystkim sprzeciwia się twierdzeniom (np. Szyjkowskiego czy Grabowskiego), że zasadnicze podstawy motywacyjne akcji dramatu mieszczą się w jego sferze psychologicznej, i stara się dowieść, iż zachowanie się bohaterów uzależnione jest bardziej od czynników zewnętrznych, obiektywnych, niż od ich dyspozycji psychicznych i postanowień. Wiadomo, że zainteresowanie obiektywnymi procesami historycznymi charakterystyczne jest dla romantyzmu, w przeciwieństwie do dramatu pseudoklasycznego. Rolę tych zewnętrznych czynników można jednak zrozumieć rozmaicie, i tu się zaczyna drugi front walki Treugutta. Sprzeciwia się on mianowicie opinii wypowiedzianej najwyraźniej przez Ujejskiego, że *Maria Stuart* jest tzw. „tragedią losu"; pozasubiektywne motory akcji oznaczają dla Treugutta po prostu typowe sytuacje społeczne, w jakich znajdują się i muszą działać postacie sztuki.

Pisze: „Czy Słowacki utrafił najlepiej w szkockie stosunki z drugiej połowy XVI w.? Bez wątpienia utrafił w istotny rys feudalizmu, w atmosferę otaczającą chwiejący się tron córki Jakuba V".

„Autor nie sugeruje nam, że Duglas popełnił zbrodnię nieposłuszeństwa wobec tronu — nawet nie wyraża na dobrą sprawę klasyfikacji moralnej zabójstwa Rizzia. Poeta p r z e d s t a w i a* feudała na dworze, który w założonych warunkach i przy określonych cechach charakteru działa tak, a nie inaczej."

„...wszystkie figury przedstawione przez Słowackiego to, by użyć celnego sformułowania Sartre'a, ludzie definiujący się przede wszystkim jako istoty w określonej sytuacji. I to jest najbardziej godna uwagi cecha historyzmu *Marii Stuart*."

„Ludzie o określonej sytuacji wzajemnej, umieszczeni wszyscy w sytuacji ogólnej, której »zasadę« też znamy — działają nie przypadkowo, lecz tak właśnie, jak to wynika z ich wzajemnych, sprzecznych dążeń. By zrozumieć działanie tego *sui generis* mechanizmu, trzeba zrobić jeszcze dwa odwołania. Po pierwsze: ogólny układ sytuacji nie jest fantazją, chociaż jest w znacznej mierze wymyślony przez poetę. Autor odwołuje się do znanej z przekazu historycznego sytuacji na dworze szkockim. Odwołuje się, co ważniejsze, do

* Podkreślenie Treugutta.

wiedzy o całym okresie dziejowym, do takich prawd, jak walka o władzę na dworze feudalnym, zasada faworyta królewskiego i zasada spisku przeciw faworytowi, wzajemny stosunek króla i feudała itp. Słowacki odwołuje się, jednocześnie zaś demonstruje działanie tych prawd i zasad na przykładzie konkretnego, przez siebie wymyślonego mechanizmu stosunków. Mechanizm jest wymyślony, ale zmyślenie wynika z wiedzy o prawdziwej historii, z wiedzy o prawdziwych stosunkach między ludźmi. Dlatego realizm, dlatego mówimy tu o nowym historyzmie.

Drugie odwołanie: figury małej sceny dramatycznej nie są czarno-białymi figurami szachowymi. Nie są prostymi wykładnikami dydaktycznych zamierzeń twórcy, nie są mechanicznymi robotami do deklamowania namiętności i zasad moralnych. W określonych sytuacjach ludzie ci działają tak, jak to wynika ze starcia ich subiektywnych własnych przekonań z sytuacją obiektywną. Dlatego realizm. Dlatego historyzm demonstruje nam w tym wypadku nie tylko wiedzę o zasadzie stosunków między ludźmi, lecz i wiedzę o bardziej zamkniętym świecie, o psychice ludzkiej. We wzajemnym zaś usytuowaniu tych dwóch kręgów przewagę ma proces obiektywny, on będzie wpływał decydująco na tok subiektywnych przeżyć bohaterów."

Wobec tych tez inaczej ustosunkuje się historyk literatury, inaczej krytyk teatralny. Historyk zastanowiłby się może nad tym, w jakim sensie należy rozumieć powiedzenia Treugutta o tym, że Słowacki demonstruje w *Marii Stuart* działanie prawd np. o wzajemnym stosunku króla i feudała i że jego zmyślenie „wynika z wiedzy o prawdziwej historii". Czy mogłoby tu chodzić — dosłownie rzecz biorąc — o to, że Słowacki pisząc swój drugi z kolei dramat miał zamiar przeprowadzić taką demonstrację i że ten zamiar udało mu się wykonać? Na to autor rozprawy chyba dowodów nie znajdzie, a fakty z życia Słowackiego i jego znane nam wypowiedzi będą świadczyć jedynie przeciw tej tezie. Byłoby zresztą naiwnością przypuszczenie, że Słowacki w 1830 r. rozumował tak bardzo dzisiejszymi kategoriami *. Jego „wiedza o prawdziwej historii" musiała być o sto kilkadziesiąt lat młodsza i np. nie mógł on znać — marksistowskich przecież — uogólnień, dotyczących wzajemnego stosunku króla i feudała. Czy chodziłoby zatem o to tylko, że Słowacki wiedział, iż feudałowie nieraz buntowali się przeciw władzy królewskiej i że ta właśnie wiedza pozwoliła mu nakreślić scenę pomiędzy Marią a Duglasem? Takie stwierdzenie byłoby cokolwiek banalne. Treugutt wyjaśnia, że chodzi mu o fakt niepotępienia przez Słowackiego postawy Duglasa. Nie wiem, czy Słowacki rzeczywiście „nie wyraża na dobrą sprawę klasyfikacji moralnej zabójstwa Rizzia" — zastanowimy się jeszcze nad tą kwestią; ale nawet gdyby tak było, czy już to samo byłoby świadectwem „prawdziwego rozumienia historii"?

W ogóle odnosi się chwilami wrażenie, jak gdyby Treuguttowi nie wystarczało, że on sam jest marksistą, i starał się jeszcze maksymalnie zbliżyć do marksizmu — Słowackiego. Ale może tylko tak ponosi go ferwor stylistyczny. Może w rzeczywistości zacytowane ustępy to tylko pewnego rodzaju metaforyka, która ma oznaczać coś innego. A mianowicie, że dzisiejszy odbiorca-marksista, czytając *Marię Stuart,* ma możność interpretowania opisanych tam zda-

* Treugutt wymienia Sartre'a, a z jego wywodów wynika, że interpretuje te kategorie raczej po marksistowsku; w każdym razie oba te ujęcia są bliskie nam, lecz nie epoce Słowackiego.

rzeń zgodnie ze swoją wiedzą o „prawdach historycznych". Czyli, że obraz Słowackiego nie jest sprzeczny z naszymi wyobrażeniami i poglądami, i w tym właśnie sensie jest prawdziwy.

To jednak byłoby znów stwierdzenie zbyt ogólnikowe. Pasuje ono nie tylko do *Marii Stuart* i nie tylko do romantycznego historyzmu. Da się je odnieść i do Ajschylosa, i do Szekspira, i do Corneille'a — w ogóle do wszystkich wybitnych sztuk, które dlatego właśnie są wybitne, że pozwalają nam wniknąć w pewne istotne prawdy, pokazując „typowe charaktery w typowych sytuacjach"; i to pozwala nam włączyć te prawdy w nasz własny system filozoficzny. Możemy np. do *Cyda* Corneille'a zastosować nasze dzisiejsze wiadomości o stosunkach na dworze feudalnym, i analiza zachowania się bohaterów wypadnie nam równie prawdziwie, jak Treuguttowi udało się to uczynić z postaciami *Marii Stuart*. Albo weźmy dla przykładu *Brytannika* Racine'a, utwór bardzo chyba reprezentacyjny dla poetyki klasycznej. Czy Brytannik, Agrypina, Burrus, Narcyz nie dadzą się równie dobrze zdefiniować jako „istoty w określonej sytuacji"? Czy walka o władzę na dworze cesarskim nie jest decydującym motywem dla zdrady Narcyza, służalczego idealizmu Burrusa, całego zachowania się Agrypiny, kilkakrotnie zmieniającej front i sprzymierzeńców? Jest to przecież bardzo wyraźna cecha tego utworu, tym wyraźniejsza, że przynajmniej niektóre postacie uświadamiają sobie dokładnie (a można by powiedzieć „cynicznie") swoją sytuację i rolę, wcale nie gorzej od postaci dramatu Słowackiego. Kiedy powiernica pyta Agrypiny, po co się miesza do miłostek Nerona, ta wybucha:

Jak gdybyś nie wiedziała, kto z kim toczy walkę!
Nero, by mnie poniżyć, wysuwa rywalkę.
Jeśli nie stanę w przekór tym planom zbrodniczym,
Miejsce me zajmie Junia, a ja będę niczym!
Oktawia tylko z nazwy była dotąd panią;
Dwór jej nie potrzebował i nie patrzył na nią.
Ja rozdawałam łaski, zaszczyty, urzędy,
Więc do mnie się zwracano z usłużnością wszędy.
Teraz inna zabrała mi serce Nerona,
Wpływ małżonki i pani będzie miała ona! *

A przy tym Racine wcale nie ocenia pod względem etycznym postępków Agrypiny, tylko właśnie „demonstruje" na niej tok intryg pałacowych. Demonstruje — z porywającą precyzją operacji, dokonanej przez genialnego chirurga, znacznie oszczędniej i celniej, niż się to na ogół udawało młodziutkiemu Słowackiemu w jego drugiej próbie dramatycznej.

W rezultacie polemika Treugutta z Ujejskim na temat charakteru „pozasubiektywnych motorów akcji" opiera się chyba na pomieszaniu pojęć. Ujejski, mówiąc o „tragedii losu", opisuje sposób przedstawienia rzeczy przez autora, posługując się kategoriami historyczno-literackimi, dostępnymi dla romantyzmu. Treugutt natomiast używa dzisiejszej terminologii dla wyjaśnienia samych opisanych w dramacie wydarzeń. A więc każdy mówi o czymś innym.

Jako cecha specyficzna „nowego widzenia" historii przez Słowackiego po-

* Przekład Kazimierza Brończyka.

zostałoby jeszcze inne z wyliczonych przez Treugutta zjawisk: przewaga procesów obiektywnych nad subiektywnymi przeżyciami bohaterów (a więc to, co nazwaliśmy drugim frontem jego walki). Treugutt tę przewagę dostrzega i wyraźnie podkreśla. Uważa, że Słowacki w *Marii Stuart* większym zainteresowaniem darzy społeczną stronę wydarzeń historycznych niż myśli i uczucia osób biorących w nich udział. Że bardziej go pociąga malowanie samego historycznego procesu — walki osamotnionej królowej z dworską i ludową opozycją — niż analiza „drgnień duszy" poszczególnych antagonistów. Taki stosunek do tematu stawiałby *Marię Stuart* po stronie sztuk romantycznych, ponieważ klasycy na ogół owych zamiłowań nie posiadali.

Słabe są jednak argumenty, zgromadzone przez autora rozprawy dla uzasadnienia takiej tezy. Pamiętajmy, że nie chodzi tu wcale o rozstrzygnięcie pytania, czy *Maria Stuart* jest dramatem klasycznym, czy też nim nie jest. Wiadomo, że nie jest; i żaden z dawniejszych historyków literatury jej o to nie posądzał. Najstarszy z nich, Małecki, czyni wprawdzie wrażenie, jak gdyby wolał, żeby sztuka ukształtowała się w czysto klasycznej formie, skoro już nie jest właściwym dramatem historycznym, lecz tylko „psychologicznym obrazem serca ludzkiego i namiętności"; ale właśnie tę nieczystość stylistyczną kładzie Małecki na karb romantycznego charakteru twórczości poety *. I tak samo nowsi badacze, Kleiner czy Ujejski, nie mówią o braku elementów romantycznych, lecz jedynie o niewielkim postępie w kierunku poetyki romantycznej, objawiającym się w *Marii Stuart* w porównaniu z debiutem dramatycznym — *Mindowem;* o niewielkim postępie względnie nawet o cofnięciu się. Trudno posądzić młodziutkiego poetę, zaczynającego od tłumaczenia wierszy modnych romantyków i od równie modnych romantycznych „opowieści poetyckich", żeby w próbach dramatycznych stanął nagle całkowicie po przeciwnej stronie barykady. Ale atmosfera w ówczesnej polskiej dramaturgii była bardzo zacofana w porównaniu z sytuacją w poezji (Treugutt przedstawia wnikliwie tę sprawę we wstępnej części rozdziału o *Marii Stuart);* być może to sprawiło, że sztuka usadowiła się „okrakiem na barykadzie" walk romantyków z klasykami. Wywody zaś Treugutta nasuwają podejrzenie, że z najlepszych intencji wobec Słowackiego, jakby z gorliwej chęci wybronienia *Marii Stuart* przed dzisiejszym czytelnikiem, stara się ją z tej dwuznacznej sytuacji przeciągnąć do obozu romantycznego. Myślę, że takie intencje u swego źródła muszą mieć jakiś przesąd i nieporozumienie.

Nie zapominajmy przecież, że *Maria Stuart* ukazała się w kilkadziesiąt lat po *Götzu von Berlichingen* i *Egmoncie* Goethego, po *Wallensteinie* i innych tragediach Schillerowskich i że te wzory nowego widzenia historii, dostrzegania jej motorów w ruchach społecznych — każą historyzm sztuki Słowackiego odmierzyć doprawdy bardzo skromniutką miarą. Pamiętamy np., ile znaczy lud w *Götzu,* jak jego nastroje, poglądy i sposób działania ukazane są w szeregu scen, przekazujących „akcję publiczną", której najściślej podporządkowane zostały dzieje prywatne bohatera i jego rodziny; ile tam obrazów

* „Miał wszelako i on pewne swoje nawyki, których bym się nie wahał kłaść głównie na karb źle zrozumianego romantyzmu. Jego odrębny sposób rozwijania osnowy poetyckiej zależał pod względem technicznego artyzmu — na tym, że więcej on zawsze tylko natrącał i napomykał, nawiązywał i urywał, jednem więc słowem, szkicował i fragmentaryzował, aniżeli żeby miał był wszystkie przejścia kreacyi swojej wykonywać odpowiednio potrzebie i w równej mierze" (A. Małecki — *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*).

malujących wszystkie warstwy narodu niemieckiego, przemieszane z sobą, jak fantastyczna mozaika, ale jednocześnie reprezentujące oddzielone od siebie interesy. Żeby *Marię Stuart* móc postawić po tej stronie, musiałaby ona przynajmniej w jakiejś części zbliżyć się do takiego kształtowania obrazu i takiego prowadzenia akcji. A tymczasem nikłe tego ślady, jakie możemy w niej napotkać, natychmiast zacierają się i giną.

Treugutt konstatuje: „W *Marii Stuart* lud buntuje się, zaczyna i kończy dramat jako niewidzialny, ale czynny aktor konfliktu. (...) W rozwiązaniu drugiego dramatu Słowacki zaznaczył taką przepaść między królową i narodem, że jedyną tego konsekwencją może być upadek tronu Marii. Lud i jego nienawiść do tronu to nie sprawa akcesorium teatralnego, jakim tragedia pseudoklasyczna nie gardziła".

Mniejsza już o to, że gdyby przyczyną upadku Marii Stuart miała być rewolucja ludowa, Słowacki pisałby wówczas dramat nie historyczny, jak chce Treugutt, lecz fantastyczny. Ale cóż to w ogóle znaczy — „czynny aktor konfliktu"? Maria u Słowackiego jest osamotniona, nie czuje za sobą poparcia narodu, więcej, jest z nim skłócona z przyczyn religijnych i na początku sztuki decyduje się wystąpić przeciwko niemu. Byłby to oczywiście świetny temat do sztuki historycznej w stylu *Götza* — gdyby go Słowacki kontynuował. Ale nie wiemy nawet, jak brzmiało jej zarządzenie represyjne i nie dowiadujemy się, czy zostało ono wykonane. Nawet dramat poświęcony samej intrydze pałacowej, gdyby miał reprezentować naprawdę historyzm w nowym duchu, musiałby powiedzieć coś o tym, jaki jest stosunek każdej partii do meritum sprawy. Czy Henryk godziłby się podpisem swoim potwierdzić zarządzenie, również i jego separujące od protestanckiej części narodu? Historyczny Henryk Darnlej był katolikiem; może by się zgodził; ale jakieś refleksje ta sprawa musiałaby przecież wzbudzić na mieszanym religijnie dworze. Słowacki w ogóle ją pomija; nie troszczą się o nią ani Maria, ani Botwel (protestant), ani też obóz przeciwny, któremu chodzi tylko o to, że na dokumencie brak podpisu Darnleja. Lud zaś o całej sprawie w ogóle nie ma pojęcia, jak zresztą nie ma pojęcia o niczym, co się dzieje na dworze, i w najmniejszym stopniu nie wpływa na zachowanie się działających osób.

Trudno — do pojęcia „aktora dramatu" przywiązany być musi wpływ na bieg wypadków i kiedy takiego wpływu nie ma, można by mówić co najwyżej o „niewidzialnym statyście".

Treugutt pisze, by oddzielić *Marię Stuart* od pseudoklasycznych dramatów Woltera: „Ależ i w *Tankredzie*, i w *Fanatyzmie* miłosne szaleństwa i stałe cechy charakteru bohaterów więcej znaczą niż wszelkie sympatie i antypatie ludu". Niestety, zupełnie tak samo jest właśnie w *Marii Stuart*. Tylko na zakończenie sztuki ucieczka Marii i Botwela przed „mściwym, dzikim, uzbrojonym motłochem" może nasunąć myśl o szerszej wizji historycznej. Ale chyba z treści wynika, że owemu mściwemu ludowi nie chodzi w tej chwili o sprawy religijne — to znaczy o te, z powodu których burzył się na początku — lecz o niespodziewany wybuch w części pałacu królewskiego, pozwalający domyślić się tajemniczej zbrodni. Maria i jej kochanek kryją się, uciekają (nie wiadomo zresztą dokładnie, z jakiego powodu, co także świadczy o mgławicowości tego ludu). Nie ma jednak wyraźnej mowy o aktualnym upadku tronu; myślę, że na aż tak jawny ahistoryzm Słowacki by się nie zdobył.

Tak więc pewna część wywodów Treugutta o *Marii Stuart* budzi wątpliwości natury historyczno-krytycznej; mimo to jednak — wydaje mi się — teatr może wiele z nich skorzystać, przystępując do inscenizacji tego dramatu. Na przykład mieszanie historii ze współczesnością będzie dla inscenizatora czymś najzupełniej naturalnym. Dla niego nie jest istotne, czy poeta chciał przedstawić w postaci Duglasa typowego feudała, ani nawet, czy tak rozumiana typowość pasuje do poetyki utworu; ważne jest natomiast, ile z tej typowości da się zawrzeć w dzisiejszej aktorskiej interpretacji roli. Ścisłość sformułowań i precyzja rozróżnień, jakich wymagamy od pracy krytycznej, podczas próby teatralnej byłyby zapewne pożądane, ale nie są konieczne. Tak samo, jak logiczna poprawność sformułowań nie jest niezbędnie potrzebna trenerowi, który udziela lekcji pływania; forma pływania powinna tu być bez zarzutu, a nie forma wypowiedzi doradcy. Podobnie ma się rzecz z inscenizacją. Jeżeli reżyser i aktorzy potrafią przekazać owe „obiektywne uwarunkowania" czynów poszczególnych postaci tak, aby to się mieściło w całości artystycznej przedstawienia i wydało się zrozumiałe widowni — wszystko będzie w porządku.

Muszę powiedzieć więcej. Jeżeli wziąć pod uwagę nie szczegóły wywodów Treugutta, a jedynie jego ogólną intencję, to sądzę, że twórcy współczesnego przedstawienia powinni w pewnym momencie dokonać wyboru pomiędzy dwiema koncepcjami, reprezentowanymi przez Ujejskiego i Treugutta: pomiędzy dramatem losu a dramatem zależności społecznych. Przy tym kryterium wyboru wcale nie powinny stanowić argumenty historyczno-literackie. Historyk literatury w ogóle wybierać nie musi, ponieważ przy pewnym rozumieniu te ujęcia wcale się wzajemnie nie wykluczają; historyk ma jedynie obowiązek zdać sobie sprawę z ich związków i odrębności. Historyk w jednym rozdziale pisze o genezie dzieła, w drugim daje analizę dziejową wypadków opisanych przez autora, w trzecim rozważa intencje autora na tle jego epoki itd... Dla każdego aspektu sprawy ma osobny rozdział. A właśnie przedstawienie teatralne całe musi być napisane w jednym rozdziale. To decyduje o konieczności wyboru. Od inscenizatora chcemy zawsze wyraźnej odpowiedzi, czy zamierzał stworzyć przedstawienie muzealne, czy dzisiejsze.

Tak jest też i w naszym konkretnym przypadku. Nie ma wątpliwości co do tego, że w *Marii Stuart* obserwujemy wpływ na akcję „czynników pozasubiektywnych". Od tego jednak, jak będziemy te czynniki interpretowali, czy w sposób modny w początkach XIX w., czy też w zgodzie z koncepcjami nam współczesnymi — zależy też owa szersza decyzja reżysera co do stylu całego przedstawienia.

Pojęcie Losu uważane jest dziś na ogół za mgliste i anachroniczne; niezależnie od tego, jak się kto ustosunkowuje do trudnego filozoficznego sporu pomiędzy determinizmem a indeterminizmem, tłumaczenie ważnych wydarzeń życiowych przez „rękę Przeznaczenia" uznane zostanie za naiwność. W czasach Słowackiego było inaczej. Osiemnastowieczny deistyczny racjonalizm chętnie szermował tym pojęciem, a wkrótce potem romantyzm przydał mu całą masę nowych estetycznych i uczuciowych treści. Jeśliby więc w taki sposób chcieć tłumaczyć perypetie bohaterów *Marii Stuart*, oczywiście musi to

nas oddalić od wieku dwudziestego. Przedstawienie wówczas albo będzie próbować wskrzeszać „ducha romantycznej epoki", albo też będzie stylizacją, przyjęciem „na niby" pewnego stylu literackiego, usiłowaniem wczucia się w jego konwencje.

Tak właśnie, jak świetnie się w nie wczuwał — w celach filologicznych — Ujejski, kiedy pisał: „...cała tragedia zakrawa na tzw. tragedię losu. Samodzielne postanowienia ludzkie odgrywają w niej rolę minimalną... Zbieg zaś przypadków tak się układa, że trudno się oprzeć poczuciu jakiejś ukrytej w tym logiki, działania nie ludzi, tylko Przeznaczenia". Oczywiście takie założenia prowadzą do widowisk „muzealnych", tzn. do demonstrowania dla samej przyjemności poznawczej czegoś, co ongiś istniało, a dziś zaginęło. Nie tylko pokazywanie dawnych form scenicznych wiedzie do teatru-muzeum; zachowywanie dawnych myśli w ich autentycznym stylu — również, choć o tym się rzadziej pamięta.

Przygotowując dzisiejsze przedstawienie *Marii Stuart* możemy sobie na pewnym etapie pracy powiedzieć „los" dla oznaczenia siły, która rządzi wydarzeniami. Ale następnie musimy to określenie wyjaśnić, wyłuskać z niego treści odpowiadające współczesnemu człowiekowi. Może to być treść marksistowska, taka właśnie, jaką sugeruje Treugutt; mogłaby też być katolicka albo np. egzystencjalistyczna — słowem interpretacja może się oprzeć na którejś z żywych doktryn filozoficznych i jeśli tylko coś z tych myśli ujawni się w przedstawieniu, zabrzmi ono aktualnie. Rewelacji intelektualnych na pewno nie przyniesie, bo sam dramat zbyt mało daje pola do popisu, ale przynajmniej spektakl nie będzie wyglądał jak szereg scen intymno-historycznych z dziejów dawnej królowej.

A tak niestety do dzisiejszego dnia wygląda przeważnie na naszych scenach *Maria Stuart*. Na wstępie niniejszego szkicu tłumaczyliśmy to charakterem samego utworu, dającego dość efektowne role, a nie bardzo kuszącego inscenizatorów *. A przecież czynnikiem, który dziś nadaje przedstawieniom sens i wartość intelektualną, jest koncepcja reżyserska.

Otóż właśnie dla reżysera ta młodzieńcza sztuka może objawić ukryte w sobie olbrzymie trudności. Pozornie jest łatwa, prosta: jedna wielka postać — Maria — i kilka obracających się w jej orbicie, interesujących ról; wszystko mniej więcej uporządkowane i jasne (co, nawiasem mówiąc, zawdzięczamy właśnie wpływom klasycznej techniki). Jest wprawdzie kilka niekonsekwencji, kilka spraw nie dopowiedzianych, kilka niepokojących pytajników; w jakim utworze ich nie ma! Tu składa się je na karb młodości autora i przechodzi nad nimi do porządku. Efektownym wypowiedzeniem tyrady czy umiejętnie wyeksponowaną siłą przeżycia można wszystkie te braki zamaskować przed publicznością. Ale w tym sęk, że obecnie nie możemy już uznać za naprawdę dobre przedstawienia z takimi miejscami zamaskowanymi. Wszystko powinno być wyjaśnione, na każde w zasadzie pytanie reżyser powinien mieć odpowiedź. Lepszą czy gorszą, ale własną. Wszystkie nitki muszą zostać związane, rozstrzygnięcia poszczególnych spraw nie mogą być sprzeczne pomiędzy sobą.

Rozwiązywanie tych trudności w *Marii Stuart*, sygnalizowanie ich widzowi i sugerowanie mu od razu rozwiązania, tak aby było czytelne i jednocześnie

* O ile wiem, chyba tylko Iwo Gall w Teatrze Wybrzeża spróbował dojrzeć w nim materiał dla formy nowoczesnej, i to przede wszystkim plastycznej.

mieściło się w poetyce utworu — wszystko to razem będzie żmudne, a nie daje nadziei osiągnięcia wielkiego efektu. Wobec czego tak się składało, że chyba jeszcze nikt w naszym teatrze nie zaczął tu nawet stawiać pytań, cóż dopiero, żeby na nie odpowiadać. Tak samo, jak nie było bodajże przedstawienia, które by w sposób jasny i zdecydowany ustosunkowało się do interesującego nas tu zagadnienia: stylizacja historyczna czy spektakl aktualny, dramat losu czy dramat społecznych uwarunkowań, kara boska czy procesy historyczne? Grało się po prostu „jak idzie", analizując oczywiście przedtem na próbach charaktery, określając z grubsza motywy działania, czasem wygłaszając nawet odpisane z historii literatury referaty i... prześlizgując się po miejscach, które powinny wzbudzić najwięcej zastanowienia.

Po wojnie ulubionym „akcentem politycznym" przedstawienia stała się scena śmierci Nicka (przed wojną też była ulubionym — „akcentem dramatycznym", w istocie rzeczy więc niewiele się tu zmieniło). Jako pomysł czysto literacki wydaje się to efektowne. Chłopski syn, od dzieciństwa przez biedę zmuszony służyć panom, zachowujący w tej służbie godność i szlachetność a jednocześnie umiejący wypowiedzieć gorzkie słowa pod adresem dworu — rzeczywiście w tym ostatnim momencie staje się Nick rodzajem moralnej instancji, która osądza inne działające osoby. Podnoszono zatem tę scenę do godności centralnej w przedstawieniu, jakby zakładając, że ludzie, którzy w świetle tej śmierci ujawnili w sobie tyle zbrodniczości, muszą zginąć.

W wielu przedstawieniach tak wyciskano ze śmierci Nicka wszystkie poty, że robiła się nieznośnie melodramatyczna; ale przecież nawet i wtedy, kiedy podawano ją z artystycznym umiarem i ukazywano jej piękność (bo jest bardzo piękna u Słowackiego!), było to rozwiązanie powierzchowne. Kleiner trafnie zauważył, że Słowacki, eksponując śmierć Nicka zamiast Darnleja, dokonał celnej substytucji: wzruszył widza bardziej, niż gdyby mu dał oglądać zgon niesympatycznego od początku męża Marii. Poza tym jasne jest, że Nick, przyjmując dobrowolnie na siebie śmierć grożącą Henrykowi, jednocześnie tym jaskrawiej ujawnia nie tylko przed nim, ale i przed widzami, zbrodniczość Marii. Tak, ale ten osąd moralny dotyczy tylko jednej ze stron walczących — Marii i Botwela; co jednak począć z zabójcami Rizzia, do których w dodatku — przynajmniej moralnie — i Nicka wypadłoby zaliczyć? A w ogóle — klęska bohaterów jako wynik „plebejskiego osądu moralnego", cóż to właściwie oznacza i jak ma się skonkretyzować w akcji?

Rzecz jasna, „to" nie konkretyzowało się wcale, osąd pozostawał sam sobie, nie związany z akcją, tyle że wypowiedziany możliwie dobitnie, a tragedia snuła się sobie, mieszając i komplikując losy ludzi złych czy też niezdatnych do udźwignięcia swoich obowiązków (bo raz tak, a raz tak interpretowano postacie). Zawsze jednak była to tragedia psychologiczna, bo taką być musi. O ile bowiem „pierwszy front walki" Treugutta — o interpretację filozoficzną motorów akcji — może się bodaj w pewnym stopniu w teatrze uzewnętrznić, o tyle jego „front drugi", dotyczący przewagi procesów obiektywnych nad subiektywnymi, w praktyce teatralnej nie może liczyć na najmniejszy sukces. Jeżeli ma się coś do powiedzenia w tej sztuce, trzeba to wypowiedzieć przede wszystkim poprzez charaktery i przeżycia działających osób. Jeżeli zaś to się nie uda, najgroźniejsze nawet pomruki ludu za kulisami nie pomogą...

Spróbujmy jednak rozpatrzeć psychiki bohaterów sztuki z punktu widzenia dramaturgicznego, to znaczy wiążmy je nie z autorem czy z jakimikolwiek prądami literackimi, lecz z akcją. Reżyser zabierający się do wystawienia *Marii Stuart* musi w pewnym momencie spojrzeć na utwór jakby na zachowane w protokole pewnych wydarzeń strzępy rozmów i fragmentaryczne notatki o zachowaniu się postaci. Z tego materiału on, jak detektyw, musi odbudować cały konkretny przebieg sprawy.

Nic tu już nie pomogą takie np. tłumaczenia, że Botwel jest demoniczny, ponieważ mówi dość często reminiscencjami Słowackiego z lektury Byrona. Botwel jest w tej chwili konkretną postacią, mówi jak mówi, i trzeba znaleźć życiowe powody, dla których swoje przemówienia tak stylizuje. Chyba żebyśmy założyli, że nie Słowacki, lecz sam Botwel czytał Byrona, co jednak w wieku XVI wydaje się nie bardzo prawdopodobne. Odrywanie zaś akcji od jej historycznego podłoża nie miałoby sensu, reżyser może tu sobie co najwyżej zaznaczyć konieczność pewnej stylizacji, np. w kostiumie, do którego łatwo wprowadzić elementy stroju romantycznego. Wprowadzenie tego akcentu stylizacyjnego może skłonić reżysera do rozgrzeszenia się z dalszych obowiązków odcyfrowywania specyficznej pozy Botwela. Przedstawienie udaje wtedy, że „wszystko jest w porządku", że nie ma się wcale co dziwić sposobowi mówienia i odczuwania tej postaci. Jest on wprawdzie nieco odmienny niż u innych osób dramatu, ale najlepiej będzie przyjąć go z równą naturalnością.

Takie rozgrzeszenie się ułatwiłoby pracę reżyserowi — i dlatego rzeczywiście spotykaliśmy się z nim w wielu przedstawieniach; Botwel w czarnej pelerynie straszył publiczność swymi diabelskimi tyradami, jak gdyby to była najzwyczajniejsza czynność na świecie. Ale materia tworząca rzeczywistość przedstawienia od takich rozgrzeszeń wiotczeje. Przyjęcie sposobu bycia jakiejś postaci na tej tylko zasadzie, że stanowi ona taką czy inną „stylizację", jest rozwiązaniem czysto literackim. Bynajmniej nie przybliża nam takiej postaci, nie wyjaśnia jej, nie wzbogaca. Przeciwnie, oddala, zaciera jej kontury. W życiu przecież, kiedy widzimy, że pan X stylizuje się tak a tak, nie poprzestajemy na samym stwierdzeniu (jeśli nas on interesuje), lecz zastanawiamy się nad tym, dlaczego nasz znajomy wybrał sobie ów nieco osobliwy sposób bycia i dlaczego przyjął tę właśnie stylizację, a nie inną. Jakie są tego wewnętrzne, osobiste przyczyny?

Otóż ową „materię przedstawienia" musimy traktować tak samo, jak rzeczywistość. Musimy tak postępować niezależnie od tego, czy chcemy nadać spektaklowi formę realistyczną, czy jakąś inną. Tylko motywacje będą wówczas odmienne, ale w każdej motywacji i w każdej formie musi się zawrzeć coś prawdziwego, rzeczywistego, odpowiadającego ludzkiemu doświadczeniu, jeżeli przedstawienie ma mieć sens. Także i metaforę przyjmujemy tylko wtedy, kiedy odkrywa nam jakieś związki prawdziwe.

A więc maniera Botwela mogłaby być przyjęta „jako taka" bez dalszych wyjaśnień tylko wtedy, gdyby celem przedstawienia było ukazanie konfliktu różnych form literackich, krzyżujących się w młodzieńczym utworze poety. Te „formy" byłyby wówczas rzeczywistymi bohaterami utworu, a same postacie, ich dążności i konflikty — jedynie pretekstami. Nie wiem w ogóle, czy takie ujęcie byłoby możliwe i czy okazałoby się czytelne nawet dla znakomitego znawcy Słowackiego i stylów. (Jeżeli już, to chyba raczej z *Balla-*

dyną można by spróbować takich igraszek.) W każdym razie byłaby to rzecz bardzo dziwaczna i specjalna. Wspominam o niej tylko dlatego, że uważam, iż poza tą jedyną możliwością przyjęcie „byroniczego" Botwela bez jakiejś próby psychologicznego uzasadnienia może oznaczać tylko powierzchowność spojrzenia.

Botwel to przykład krańcowy postaci tak wyraźnie odbiegającej od tonu, jaki panuje w całości utworu, że trzeba dopiero szukać dla niej specjalnego uzasadnienia. Oczywiście jednak podobnych, choć mniej jaskrawych spraw znajdzie się w *Marii Stuart* znacznie więcej; bo tak właśnie, między innymi, odbija się w teatrze ów spór literacki o klasyczne i romantyczne proweniencje tego utworu. A ściślej mówiąc, nie tyle sam spór, ile to, co stanowi jego przedmiot: wprowadzenie przez eksperymentatora-Słowackiego nowych, romantycznych postaci w architekturę pseudoklasycznej tragedii.

Dla wszystkich tych trudności reżyser może znaleźć lepsze czy gorsze rozwiązanie i przekazać je z kolei w pomysłach scenicznych, których stopień czytelności też będzie różny. W każdym razie jednak pamiętajmy, że w tych pytaniach i próbach odpowiedzi zawiera się istota reżyserskiego spojrzenia na sztukę; a jednocześnie ów rys, który nazywamy „współczesnością" przedstawienia. Przeważnie bowiem każde pokolenie inne sprawy uznaje za niejasne, niedopowiedziane, wymagające interwencji i rozwiązania. Jeżeli reżyser potrafi sformułować pytania, aktualne i interesujące dla ludzi, do których przemawia, to wygrał najważniejszą partię walki o nowoczesność swojej inscenizacji.

4

Maria Stuart jest opowieścią o przewrocie pałacowym. A właściwie o dwóch próbach pałacowego przewrotu. Autor zakłada, że w rządzie królestwa szkockiego ustaliła się poprzednio pewna równowaga pomiędzy dwiema dworskimi partiami — jedną, która ugrupowała się dokoła królowej, i drugą, której czołowym przedstawicielem jest mąż Marii, Henryk Darnlej. Równowaga polegała na tym, że rządy sprawowała Maria, ale jej mąż brał w nich udział, kontrasygnował ważne dokumenty, doradzał, sprzeciwiał się. W momencie, kiedy zaczyna się akcja, obu stronom ten zwyczajowy układ przestał dogadzać. Maria chciałaby odebrać Henrykowi prawo mieszania się do jej rządów, Henryk chciałby powiększyć swój udział we władzy, być nie tylko „mężem królowej", ale faktycznie współrządcą kraju. Henryk ma wszelkie dane, aby przypuszczać, że najbardziej bruździ mu doradca królowej (i jak niesłusznie podejrzewa, jej kochanek), Włoch Rizzio. Cała partia Henryka uważa Rizzia za swego głównego wroga i postanawia go usunąć. Spodziewa się też po zabójstwie Rizzia dogadać się z królową i osiągnąć istotny wpływ na rządy. To jest pierwsza próba pałacowego przewrotu.

Zamach udaje się całkowicie. Rizzio ginie, królowa mdleje, jest bez sił, nie ma obrońców. Wydawałoby się, że to idealna chwila do pochwycenia władzy w swoje ręce. Ale w dramacie Słowackiego ten moment zwycięstwa partii Henryka oznacza jednocześnie moment jej klęski. Zabójstwo Rizzia poraziło samych morderców, większość zamachowców ucieka, Henryk zostaje osamotniony, marzy już jedynie o tym, aby królowa mu przebaczyła.

Nieumiejętność zagarnięcia władzy zmienia całkowicie układ sił. Maria jest wciąż na tronie, wskutek słabości przeciwnika silniejsza niż kiedykolwiek; myśli o zemście nad Henrykiem. Wiemy bowiem, że śmierć Rizzia nie była dla niej aż tak wielkim ciosem, jak się spodziewał Henryk. Ona i tak zdecydowała się odsunąć Rizzia od tronu i nawet odesłać ze Szkocji, chce natomiast związać się z rycerzem Botwelem, którego potajemnie kocha. Zabójstwo Rizzia przyśpieszyło to porozumienie. Oboje układają plan zabójstwa Henryka, Maria zanosi mu truciznę, Botwel wysadza go w powietrze z całym jego domem.

To druga próba „pałacowej rewolucji", znowu całkowicie udana. Wydawałoby się, że zwycięzcom nic nie grozi, tym bardziej że Botwel jako dowódca straży królewskiej powinien mieć za sobą wojsko. A jednak znowu dokonanie czynu jest dla zwycięzców równocześnie momentem klęski. Odgłosy wybuchu ściągają pod pałac wzburzony lud, Botwel każe przerażonej Marii uciekać razem ze sobą.

Ta paralelność obu zamachów jest jednak zastanawiająca: dlaczego zawsze klęska wynika tak bezpośrednio ze zwycięstwa? Dlaczego obie partie przegrywają właśnie w momencie, który, według naturalnego porządku rzeczy, powinny uważać za najpełniejszą realizację swoich zamierzeń? To pytanie wydaje mi się w *Marii Stuart* najciekawsze, ale muszę wyznać, że żadne z oglądanych przeze mnie przedstawień nie zwróciło na nie uwagi.

Może to nie zamierzone przez autora? Może... chociaż trzeba zauważyć, że Maria w czasie, kiedy Botwel realizuje ostatni punkt ich wspólnej zbrodni — wysadzenie Henryka w powietrze — intensywnie myśli właśnie o momencie zabicia Rizzia przez spiskowców, u stóp jej tronu.

> Henryk zginie!... O Boże! zmiłuj się nade mną!
> *(po chwili z wzrastającym przerażeniem)*
> To Rizzia! Rizzia słowa! Czyż ta noc wróciła?...*
> Patrzcie — on się w te szaty królewskie otula...
> Nigdy krwi nie widziałam!... Szat mi nie splamiła.
> Stój, Duglasie! Patrz, paziu! patrz tam za mnie, w cieniu
> Czy tam kto stoi za mną?...

A więc oba fakty kojarzą się nie tylko nam, ale i bohaterce dramatu. Oczywiście, takie skojarzenie nie oznacza jeszcze automatycznie przyjęcia przez poetę głębszej odpowiedniości obu procesów, uznania przyczynowego związku między zwycięstwem a klęską. Ale nawet, gdyby to nie był pomysł świadomy, naszej dzisiejszej wyobraźni narzuca się on tak dobitnie, że nie sądzę, aby go można było pominąć w reżyserskiej analizie tej sztuki. Przeciwnie, właśnie od niego starałbym się rozpocząć poszukiwanie własnej wizji wypadków przedstawionych w dramacie oraz ich oceny. Otwierają się tu przeróżne możliwości interpretacji filozoficznej, wyrażenia osobistego stosunku reżysera do utworu, a jednocześnie ustalenia konstrukcji wydarzeń, porządkującej poszczególne obserwacje psychologiczne i nadającej kierunek działaniom bohaterów. Katolik np. powiedziałby pewnie, że jest to potępienie grzechu i ka-

* Podkreślenie moje — E. C.

ra boża: kto dąży do osiągnięcia swych celów przez zbrodnię, musi w rezultacie przegrać. Przedstawienie takie zbliżałoby się może do prostoty i surowości moralitetu. Miałoby wówczas sens, z którym bym się osobiście nie godził, który wydałby mi się poza tym zbytnim „katechizowaniem" tego dramatu, będącego przecież obrazem rzeczywistości znacznie bardziej wielostronnym; ale w każdym razie miałoby sens, co już samo jest bardzo ważne. Zamiast Boga można też sobie podstawić „porządek moralny świata" i tu znów otwiera się pole dla przeróżnych doświadczeń i prób z kręgu moralistyki laickiej.

Mnie osobiście zainteresowałyby inne aspekty tej sprawy natury bardziej psychologicznej niż moralnej. Taki punkt widzenia wydaje mi się zgodniejszy z atmosferą dramatu Słowackiego, z jego przenikliwością psychologiczną i jednocześnie z pewnym tonem niedowiarstwa religijnego i moralnego, jaki w nim wyraźnie odczuwam. Niedowiarstwa wywodzącego się jeszcze z kręgu sceptycznego racjonalizmu, ale już ocienionego romantyczną rozterką. Jest to ton człowieka nie wierzącego w nic, zagubionego, ale w głębi swej poszukującego idei. Coś z tego tonu jest przecież w utworze młodziutkiego Słowackiego, utworze, który też stanowił cząstkę owego „kościoła bez Boga", o jakim mówił Mickiewicz; i wydaje mi się, że przez to właśnie może się on stać bliski i aktualny dla wielu z nas. Dlatego niechętnie odniósłbym się do narzucania przedstawieniu morału z jakiegokolwiek określonego systemu religijnego czy etycznego: sama tylko niecierpliwość szukania, sama tęsknota za ideą, oznaczająca przecież pośrednio potępienie bezideowości — to już spełnia wszystko, o co by mi chodziło w tym wypadku.

Jak te motywy odnaleźć w dramacie i jak je uwydatnić w przedstawieniu? Wydaje mi się, że możliwości jest sporo. Przede wszystkim teraz właśnie warto powrócić do sprawy ludu. Sprzeciwiliśmy się twierdzeniu Treugutta, że lud jest „niewidocznym aktorem" tego dramatu, przyznaliśmy mu jedynie rolę „niewidocznego statysty". To istotna różnica: aktor działa, a statysta istnieje na scenie po to, aby stanowić tło. Jest jednym z elementów współokreślających warunki, w jakich toczy się akcja, jest częścią „sytuacji", w której toczą walkę postacie dramatu. Otóż stosunek tych postaci do swego tła również stanowi ważny rys dla ich charakterystyki.

W *Marii Stuart*, jak widzieliśmy, obie działające strony nie zwracają uwagi na lud. Nawet nie wiemy, czy edykt Marii przeciw protestantom został naprawdę wydany. Możemy przyjąć, że nie było na to czasu, ponieważ królowa natychmiast zajęła się rozgrywkami wewnątrzpałacowymi: ratowaniem Rizzia, potem porozumieniem z Botwelem przeciw Henrykowi.

Z punktu widzenia „nowego historyzmu", o którym mówił Treugutt, takie pominięcie roli ludu byłoby niewątpliwym mankamentem. Ale inscenizując dramat psychologiczny widzimy w tym tylko interesującą cechę postaci i ważny rys charakteryzujący rodzaj ich działania. To, co się mówi w utworze o burzącym się ludzie, o rozruchach, manifestacjach przeciw królowej — to wszystko naświetla jej sytuację, podkreśla jej izolację od narodu; ale jednocześnie świadczy też o tym, że sytuacja w państwie szkockim jest skomplikowana, że królowa p o w i n n a jak najszybciej powziąć ważne decyzje; Maria tego nie robi. Niby to decyduje się na coś, ale bez głębszego zastanowienia, łatwo pozwalając Rizziowi zniweczyć skrupuły, jakie miała początkowo

wobec jego projektu. Zaraz potem, już całkowicie zajęta sprawami pałacowymi, zapomina zupełnie o „wielkiej polityce". Tak samo, jak nie myśli o niej strona przeciwna. I właśnie uwydatnienie w przedstawieniu takiego stosunku obu koterii do życia narodowego — wydaje mi się możliwością znacznie ciekawszą niż samo „wydobycie roli ludu". Tak ujęta *Maria Stuart* pokazywałaby środowisko dworskie, całkowicie wyobcowane z życia kraju, nie reprezentujące żadnego spojrzenia politycznego, nie mające szerszych perspektyw, zajęte swoimi egoistycznymi pragnieniami i ciasnymi interesami i zagryzające się wzajemnie jak skorpiony.

A więc „dramat antyfeudalny"? Niezupełnie. Wszyscy wiemy, że *Maria Stuart* jest nasycona treściami antyfeudalnymi. Ale to nie znaczy jeszcze, że jest ona dramatem antyfeudalnym. Słowackiemu nie chodziło o to, aby za pomocą dramatu dać krytykę feudalnego ustroju. A tym bardziej nam o to nie chodzi, kiedy dziś inscenizujemy historię tragicznej szkockiej królowej. Próbowałbym więc inscenizację uzasadnić pewnym szerszym socjopsychologicznym uogólnieniem i tak też starałbym się wytłumaczyć owe bezpośrednio wynikające ze zwycięstw klęski jednej i drugiej strony.

Ludzie niszczący przeciwnika dla idei, której się poświęcili, czują się w swoim sumieniu usprawiedliwieni, uważają się jak gdyby za wykonawców wyższych wyroków. Ludzie, którzy takiego odwołania nie posiadają, muszą walczyć i zabijać na własny rachunek, i wówczas może im grozić, że w momencie dokonania czynu poczują się zbrodniarzami. Jeżeli ich moralność pozwala im czuć się z tym dobrze — inna sprawa; ale wszystkie postacie *Marii Stuart*, z wyjątkiem Botwela, wyznają konwencjonalną moralność chrześcijańską, jednocześnie postępując jej na przekór. Moralność ta nie ma dość siły, aby powstrzymać ich od morderstw, ale dostatecznie jest w nich zakorzeniona, aby sparaliżować ich natychmiast po dokonaniu czynu. Ujawnia się to wyraźnie w zachowaniu się Henryka i zwłaszcza Duglasa po zabójstwie Rizzia (przy czym dla „rycerskiej" świadomości Duglasa zbrodnią jest oczywiście nie samo zabójstwo, ale zabójstwo dokonane wbrew zasadom feudalnej obyczajowości). Podobny również jest stan Marii w akcie piątym. Tu już mechanizm wyrzutów sumienia ukazany jest bardzo wyraźnie. Cały system jej wierzeń moralnych, na które przedtem zdawała się nie zwracać uwagi, teraz nagle odżywa i rodzi w niej przerażenie i słabość.

Powiedział ktoś, że trzeba albo być silnym, albo postępować według zasad; bez jednej z tych dwu rzeczy obejść się nie można...

Ciekawe, że kiedy Maria w momencie rozterki przeżywa wizję swej przyszłej śmierci w angielskim więzieniu, Słowacki, nie rezygnując całkowicie z proroczego charakteru tej wizji, jednocześnie jednak pozwala znaleźć dla niej racjonalistyczne uzasadnienie. Paź mówi:

> Pani! w twych marzeniach widzę główne rysy
> Przepowiedzeń dziwacznych twego astrologa.

Można więc ująć rzecz całą jako problemat wyłącznie psychologiczny: przepowiednia utrwala się w podświadomości osoby zabobonnej, aby się — w odpowiednich okolicznościach — niespodzianie ujawnić jako przeczucie. Ale w ogólności rola Astrologa w dramacie mogłaby rzeczywiście nasunąć myśl

o „tragedii losu". Treugutt w swojej pracy bardzo inteligentnie stara się osłabić znaczenie jego przepowiedni, słusznie podkreśla momenty, w których „oszukujący sam się oszukuje"; nie może jednak całkowicie zatrzeć faktu, że wiele przepowiedni Astrologa się sprawdza.

Jak zawsze, inaczej przedstawia się sprawa z punktu widzenia historyczno-literackiego, inaczej zaś w aspekcie dzisiejszej inscenizacji teatralnej. Treugutt silnie podkreśla racjonalistyczne rysy *Marii Stuart*, niemniej wiemy, że bez znacznego uproszczenia nie da się z obrazu osobowości Słowackiego — nawet w tym pierwszym okresie — usunąć pierwiastków irracjonalnych czy bodaj zainteresowania nimi. Mniejszego może, niż to bywało u innych romantyków, ale nie mniej autentycznego. Myślę, że jak w wielu sprawach, tak i tu Słowacki zajmuje jeszcze w tym czasie pozycję „okrakiem na barykadzie" w sporze racjonalizmu z romantyczną mistyką; i być może potrafiłby powtórzyć za Wiktorem Hugo nieobowiązujące wyznanie: „...lubię zabobony, to synowie religii i ojcowie poezji". Lubię — to nie znaczy, że w nie wierzę naprawdę; może przyjmuję je jedynie jako możliwość poetycką. Słowacki samemu więc Astrologowi każe się wyrażać z powątpiewaniem o „świecie drugim", ale jednocześnie prowadzi akcję dramatu tak, jak gdyby w przepowiedniach gwiazd coś było.

A więc znów — rozdarcie moralne i sceptycyzm. Ów sceptycyzm bardzo młodzieńczy, o którym wspominaliśmy przed chwilą jako o zasadniczym tonie, podskórnie przenikającym całą, dzisiaj odczytywaną, *Marię Stuart*; maniera podważania wszystkiego, każąca podejrzewać u swoich źródeł zbyt namiętną potrzebę wiary, poszukiwanie idei i niemożność znalezienia jej na tym świecie. W wyznaniach Astrologa, literacko wzorowanych na sławnym monologu Fausta, możemy wyczuć w przeciwieństwie do wzoru specyficzny ton „niewiary na kredyt", nie skonfrontowanej z doświadczeniem, a będącej raczej młodzieńczym przeżyciem społecznego rozchwiania się wartości. W tym sensie nazwałem scenę u Astrologa najbardziej romantyczną z całego dramatu. Nie chodzi mi przy tym jedynie o nią samą, ale przede wszystkim o atmosferę spraw, wynikających z jej dramaturgicznego usytuowania.

Rozdarcie autora przeniosło się na postacie sztuki. Wczytując się dziś uważnie w tekst, moglibyśmy nawet powiedzieć, że mamy możliwości nie tylko zaobserwowania go tam w formie literacko wyolbrzymionej, ale i jego osądzenia. Czy takie ujęcie byłoby zgodne z „duchem utworu Słowackiego"? Myślę, że tak — przecież cała jego twórczość, poza pierwocinami poetyckimi, tyle świadczy o wysiłku osądzenia i przezwyciężenia w sobie „romantycznej słabości". Możemy więc powiązać ów nihilizm, ową bezideowość i samotność społeczną postaci z ich ciągłym bieganiem do Astrologa, nasłuchiwaniem jego ciemnych wskazówek. Miałoby to sens teatralny, a jednocześnie głębszy, filozoficzny.

Człowiek czerpie siły nie z siebie, ale z jakiejś myśli ogólniejszej, której służy. Kiedy nie ma prawdziwej, stwarza sobie ze światem więź udaną, usiłuje znaleźć drogę do ziemi poprzez gwiazdy. W nich szuka przed swą słabością ratunku i usprawiedliwienia:

> Gwiazdy winne, że knułeś cudzą śmierć lub zdradę;
> W kolebce byłeś takim jak dzisiaj zbrodniarzem,

— mówi Astrolog i jakże pocieszająco brzmią takie słowa dla natur typu Marii lub Henryka Darnleja!

Dlatego nie obchodzi mnie wcale, kiedy myślę o dzisiejszej realizacji scenicznej *Marii Stuart*, czy jest ona, czy też nie jest „tragedią losu" i czy przepowiednie Astrologa sprawdzają się dzięki swej niejasności i zbiegom okoliczności, czy też wskutek jakichś głębszych przyczyn. Osobiście nie wierzę w astrologię, ale nie uważałbym przedstawienia *Marii Stuart* za teren dogodny dla merytorycznej rozprawy na ten temat. Nie o to tam przecież chodzi i w ogóle taka rozprawa okaże się zupełnie niepotrzebna, skoro spojrzymy na rzecz całą pod kątem najistotniejszym, to znaczy pod kątem bohaterów sztuki: jak ich zabobon łączy się konsekwentnie z ich słabością i brakiem idei. „Gwiazdy winne..." — oto gotowe wytłumaczenie; ale cały ciąg akcji może być rozumiany jako przeciwstawienie się tej myśli, podkreślenie osobistej odpowiedzialności człowieka za swoje czyny. To przeciwieństwo stanowi dla mnie najgłębszy zalążek całej tragedii.

Naturalność psychologiczną tego połączenia świetnie rozumiał jeszcze Szekspir, kiedy w *Królu Learze* w usta Edmunda, zbrodniarza, ale zbrodniarza silnego, włożył ustęp mogący stanowić motto tak pojętego przedstawienia *Marii Stuart:*

„Taki to śmieszny zwyczaj tego świata, że kiedy nie dopisuje nam szczęście (częstokroć w złym skutku naszych własnych postępków), obwiniamy o to słońce, księżyc i gwiazdy; jak gdybyśmy byli hultajami z musu; głupcami ze zrządzenia niebios; łotrami, złodziejami i oszustami z nadprzyrodzonego impulsu; pijakami, łgarzami i cudzołożnikami z nieuniknionej zależności od planetarnego wpływu: słowem, złymi na wszelkie kopyto z poduszczenia bogów. Co za przedziwny wykręt ze strony rozpustnika składać swą koźlą naturę na karb gwiazd. Mój ojciec porozumiał się z moją matką pod ogonem smoczym, a urodzeniu memu świeciła Ursa Maior, zatem poszło, że jestem krewki i do sprośności skłonny. Ba, i bardzo! byłbym ci był, jakim jestem, choćby najwstydliwsza z gwiazd firmamentu była mię na świat inaugurowała."

Oczywiście, astrologia cieszy się dziś mniejszym powodzeniem niż w czasach Marii Stuart. Ale wiara w jakiś rodzaj przeznaczenia, wiara zabobonna, nie religijna nawet, nie związana z określonymi doktrynami metafizycznymi — odżywa dziś nieraz w rozmaitych popularnych filozofiach życiowych. A więc uwypuklenie w spektaklu także i tej sprawy trafiałoby chyba w coś aktualnego; w każdym razie dobrze by się łączyło z gorzkim, „czarnym" romantyzmem młodości wątpiącej, protestującej przeciwko wszystkim ograniczeniom, samotnej, a w głębi duszy pragnącej rygoru, który wynika z wiary w najszerszym rozumieniu tego słowa, to znaczy z poddania się określonemu systemowi zasad filozoficzno-moralnych, ze związania się duchowego ze swym społeczeństwem.

Sądzę, że największą trudność przy ukształtowaniu takiej wizji scenicznej *Marii Stuart* musiałoby sprawić znalezienie dość młodej, a jednocześnie dość wyrobionej aktorsko obsady. Tak się składa, że wiele powojennych przedstawień tej tragedii stanowiło popis w roli tytułowej aktorek już dojrzałych; bardzo interesująco ukazywały one królewską dostojność Marii lub też wyrafinowane skomplikowanie jej charakteru. W ogólności nie należę do tych, co sądzą, że młode postacie grać powinni tylko młodzi aktorzy. Uważam, że to

zależy od całości sprawy, innej za każdym razem. Ale właśnie w takim przedstawieniu *Marii Stuart*, jakie tu sobie wyobraziłem, młodość głównych bohaterów wydaje mi się warunkiem koniecznym. Oczywiście, zgadzałoby się to z historią: Maria Stuart w chwili rozpoczęcia akcji ma 24 lata, Henryk 21; ale nie o to chodzi. Taka historyczna wierność w ogóle wydaje się nieważna, jeśli nie ma głębszego uzasadnienia. Tylko że tutaj właśnie potrzebna jest ona dramaturgicznie, ze względu na atmosferę, w jakiej się mają rozgrywać działania postaci; i myślę, że sama wielka Helena Modrzejewska miała dobry instynkt grając tę rolę tylko w czasie, kiedy jeszcze nie skończyła trzydziestki.

Okrucieństwo, egoizm i bezideowość poczynań tych wszystkich osób mogą być złagodzone tylko nieświadomością bardzo niedojrzałego wieku. Wówczas pozostaną one cechami negatywnymi (nie każda przecież młodzież jest taka), ale jednocześnie wydadzą się nam jakieś naiwne, naturalne, niemal bezgrzeszne; tylko wtedy moglibyśmy tym ludziom współczuć naprawdę, tak jak się współczuje zagubionym, dzikim i w swej dzikości nieszczęśliwym młodym. Bez tego zaś zawsze musi dominować wrażenie gromadki zjadających się wzajemnie skorpionów, jak to powyżej określiłem.

Maria ze sztuki Słowackiego mogłaby dla mnie mieć — nie gniewajcie się, proszę — coś z bohaterki *Witaj smutku* Franciszki Sagan. Nie porównuję tu gatunku ani poziomu literackiego — porównuję gatunek i poziom postaci. Chciałbym, ażeby była głębsza od tej małej burżujki, ale broń Boże nie dojrzalsza: głębsza na sposób pensjonarski. Dziewczyna z bardzo możnego, bogatego i zepsutego domu, której wszystko wolno i u której zdobyta wcześnie dojrzałość form zupełnie nie odpowiada wewnętrznej treści. Nie zna ona granic ani własnych, ani cudzych możliwości, nie zna rygorów moralnych, nie ma pojęcia o doświadczeniach, z których one płyną; ledwie zaczyna poznawać pierwsze cierpienia. Nie wie, co znaczą pojęcia: życie i śmierć. Dlatego może się na wszystko ważyć w swoim amoralizmie zwierzątka; ale uczono ją moralności, więc zarazem pełna jest lęku. Tym lękiem składa hołd zasadom, w które praktycznie nie wierzy; lękiem a także hipokryzją, ponieważ nie jest cyniczna ani na sposób dzisiejszej bohaterki Saganki, ani — niektórych wielkich władców Renesansu. Jest romantyczna.

Zarówno Maria, jak i Henryk im będą dojrzalsi, tym bardziej muszą grawitować w stronę patologii. I dlatego wolałbym, aby owa dziwność, przejawiająca się chwilami w ich postępowaniu, oznaczała raczej niezdarne maski okrutnej a zagubionej młodości. Myślę, że także byronowsko-dekadenckie miny Botwela nabrałyby znacznej naturalności, gdyby je traktować nie jako wyraz autentycznego demonizmu wewnętrznego, lecz jako ekstrawagancką pozę cynicznego w grucie rzeczy młodzieńca (Botwel jest najbardziej cyniczny spośród wszystkich), młodzieńca, który w taki właśnie sposób zwraca na siebie uwagę środowiska. Bo rzeczywiście, najbardziej „posępny" jest ten Botwel w relacjach innych osób oraz w tym, co mówi o sobie do drugich. Jego zaś monologi dadzą się zinterpretować znacznie bardziej refleksyjnie i autoironicznie, a przez to nie tak „szatańsko". Podobnie otwarty i rzeczowy jest w swoich decydujących rozmowach z Marią.

Pozostaje Nick. To prawda, że demaskuje on dworską moralność — pamiętajmy tylko, że nie od razu. Najpierw musi rozegrać swoją walkę z Rizziem i sądzę, że w tej rozgrywce powinien działać z całą namiętnością i zaciętoś-

cią, każącą mu jego własny interes postawić wyżej od interesu Henryka. W walce dworskiej służy przecież Henrykowi niezbyt lojalnie; intryguje, podjudza. Z punktu widzenia prawdziwości psychologicznej i społecznej wydaje się to dobrze uchwycone: człowiek, wyobcowany ze swego dawnego, ludowego środowiska, poświęca się karierze. Jest bezwzględny, dopóki w nią wierzy. „Pozytywnym bohaterem" staje się Nick dopiero po przegranej Henryka (i oczywiście swojej). Teraz jest szlachetny, krytyczny, teraz się poświęca. I dopiero teraz staje się znowu „ludowy".

Warto zresztą zauważyć, że i jego antagonista dramatyczny, Rizzio, wydobywa z siebie najbardziej szlachetne tony, kiedy Maria odsuwa go od tronu. To także wydaje mi się w tym dramacie rysem dobrze zaobserwowanym i bardzo scenicznym, chociaż nigdy nie zdarzyło mi się zobaczyć ukazania tej ewolucji przez aktorów grających Nicka czy też przez odtwórców Rizzia.

Edward Csató

Paweł Jasienica

WIZJE PRAPOLSKI

Miałem szczęście do lubiących dygresje profesorów. Marian Zdziechowski ogłosił raz całoroczny cykl wykładów na temat: *Taine i Renan*. Nie powiedział niczego o żadnym z tych pisarzy, przez cały czas malował tło dziejowe. Z tego wkrótce powstała znana książka o Napoleonie III.

Feliks Koneczny mówił o historii Europy wschodniej, w szczególności Rosji, przy okazji niepokojąc także Honoriusza Balzaka. Któregoś wieczoru wspomniał o utworach literackich, poświęconych najdawniejszej epoce dziejów Polski. Twierdził, że jeden tylko Słowacki okazał się wielki, ponieważ sięgnął po absolutną swobodę twórczą.

Przeminęło trzydzieści lat, czyli dokładnie jedna czwarta tego wieku, jaki sobie liczą „prapolskie" tragedie Słowackiego. Ze względów jasnych dla każdego normalny proces starzenia się literatury w tym czasie nabrał szybszego tempa. Ileż dzieł w ogóle nie wytrzymało próby. Makabra walk w Saragossie, gęstymi farbami malowana w *Popiołach*, sprawia dziś wrażenie raczej żałosne.

Ale wspomniana teza profesora Konecznego okazała się słuszna. Z tym naturalnie zastrzeżeniem, że w pełni odnosi się ona tylko do *Balladyny*. W *Lilli Wenedzie* bowiem autor dobrowolnie podjął zobowiązania, które zanadto przykuły utwór do aktualności chwili i w ostatecznym rachunku nie wyszły mu na dobre. Poeta niepotrzebnie chciał być diagnostą.

Podziw bierze, jak lekko rozprawiła się *Balladyna* z przeszkodami, których jej twórca nawet przewidywać nie mógł. Nie wolno mówić, że od jego czasów archeologia poczyniła olbrzymie postępy, a to z tej prostej przyczyny, że ona narodziła się już po napisaniu sztuki. Nic się w niej nie zgadza z późniejszymi rewelacjami naukowymi. I wcale nas to nie obchodzi.

Słowacki zasiedlił swoją Prapolskę skomplikowanymi ludźmi o bogatych motywach działania i zawiłych pasjach. Na tym chyba polega istota jego poetyckiej wizji historii, a zarazem wielkiego odkrycia, którego inni pisarze po dziś dzień nie zdołali dokonać lub przyswoić sobie. Pokusa wygrywania na jednej strunie ciągle okazuje się silna. Świat *Balladyny* jest całkowicie baśniowy, ale nie prymitywny. Tylko to odpowiada w nim historycznej prawdzie. Dalej niż do samego środka tajemnicy dotrzeć nie można.

Grzebanie w okazałych foliałach oraz mozolne wędrówki po wykopaliskach muszą w końcu doprowadzić do podziwu dla wnikliwości liryka. Okazuje się,

że on miał rację, a nie późniejsi prozaicy. Prapolskę, mającą swój początek między Gopłem a Gnieznem, tworzyli ludzie niepiśmienni i okrutni, ale w myśleniu i odczuwaniu nawet subtelni. To najlepiej znać po charakterze oraz wynikach ich dzieła. Zlepić w trwałą całość mozaikę setek fragmentów można było tylko złożonymi środkami, czysta przemoc byłaby bezradna.

Balladyna nie trąci krzepą. Kirkor chciałby wprawdzie, po dokonaniu wojennego dzieła, osiąść na roli w cichym dworku, lecz i on nie jest monolitem tak zwanej swojszczyzny. Na pewno nie kazałby przepędzać słowików kamieniami, bowiem „noc ma służyć do spania albo do nocnych ataków na bagnety", jak z lubością głosił pewien powieściopisarz XX wieku.

W Jędrzejowie kieleckim znajduje się sarkofag rycerza Pakosława. Jest to najstarszy u nas kościelny nagrobek osoby świeckiej, a nie koronowanej. Na płycie widnieje rzeźba. Wojownik z XIII wieku jest niemal po kobiecemu wysmukły, w niczym żadnego łamignata nie przypomina. Takim przynajmniej pokazał go artysta. W tymże kościele odsłonięto w transepcie romańskie kolumienki. Ich filigranowy wygląd, przy stojących tuż obok zwalistych filarach baroku, jest czymś najzupełniej niezwykłym, niweczy dotychczasowe wyobrażenia o epoce.

Tworząc *Balladynę* był Słowacki o wiele bliższy średniowiecznych miniatur niż dziewiętnastowiecznych płótnisk, ukazujących jurnych a brzuchatych witezi z rozczochranymi brodami. Cała fantastyka dramatu, same nawet „nimfy wodne pana Słowackiego Jula" jakoś współdźwięczą z epoką, której ocalałe malowidła zdolne są porazić siłą wyobraźni. W *Balladynie* jest autentyzm najbardziej wartościowej próby, taki, któremu wolno się już nie troszczyć o to, że za Popielidów kraj nie był jeszcze chrześcijański.

W zamierzeniu autora utwór miał wypełnić dotkliwą lukę naszej kultury. Z polskich legend i najstarszej twórczości poetyckiej nie ocalało dosłownie nic, oprócz strzępków podań dotyczących dynastii. Zanim nasza mowa dostąpiła nobilitacji w piśmie, wszystko zostało zapomniane. U Długosza są wzmianki o dwóch pieśniach ludowych na całkiem rozmaite tematy, ale z bardzo interesującą spójnią wewnętrzną. Jedna opiewała bitwę pod Zawichostem, druga zgon Ludgardy poznańskiej. W obu wypadkach nieznani artyści — oddzieleni od siebie przestrzenią kilkudziesięciu lat — tworzyli pod wpływem jednorodnego bodźca. Musiał nim być wstrząs moralny, spowodowany wieścią o zdarzeniu niezwykle srogim. Śmierć bezpłodnej kobiety, uduszonej z rozkazu męża, i rzeź w rzece, tym straszniejsza, że urozmaicona przez okrutny przypadek — wysoki brzeg urwał się i wraz z tłumem ruskich jeźdźców runął do Wisły. Pieśń o Ludgardzie piętnowała zbrodnię i pokonała zakazy królewskie. Tamta druga pewnie płakała nad zagładą tylu ludzi.

Balladyna w żaden sposób nie może odegrać tej roli, jaką w poezji niemieckiej spełniają *Nibelungi*, napisane w XIII wieku, i nie tego się od niej oczekuje. Trudno jednak nie spostrzec, że ona się moralnie dostraja do tonu zapomnianej poezji ludowej polskiego średniowiecza. Czytelnik czy widz, oprócz przeżyć estetycznych, wynosi tylko jedno, ale bardzo ważne — zachętę do refleksji nad dziejami zbrodni. Nie można uważać za przypadkową zbieżność tego, co niewątpliwie wynikło z intuicji wielkiego artysty. Akcja *Balladyny* kończy się wprawdzie w gnieźnieńskim zamku, ale charakter baś-

ni ludowej jest w utworze oczywisty. W jaki sposób wyczuł autor nutę niemych już pierwowzorów, to jego osobista tajemnica. Może był to naturalny wynik przyjętego założenia. Prawdziwa twórczość ludowa z reguły zajmuje się sądzeniem możnych, bez względu na to, kim są.

Zaraz po wojnie, w jednym z naszych miast wojewódzkich, zamiar wystawienia *Balladyny* napotkał nieoczekiwane trudności i spełzł na niczym. Lokalne czynniki domagały się zmiany zakończenia ostatniego aktu. Ich zdaniem nie piorun boski, lecz lud powinien zabić na scenie Balladynę. Mało było logiki w tym żądaniu. Historia poucza, że wielcy zbrodniarze równie często giną od gromu, jak z rąk pokrzywdzonego plebsu. Słowacki dokonał rzeczy o wiele bardziej cennej niż naiwna dydaktyka polityczna. Powszechne i wieczne, prawdziwie ludowe pragnienie sprawiedliwości wyraził w sposób niespotykany, a przez to samo utrwalił je i wzmocnił. Potrójny wyrok Balladyny na siebie samą to środek artystyczny nie mający odpowiednika w literaturze, której moralna wielkość wynikła z jej przyrodzonej funkcji protestowania przeciwko złu.

Tezę, że zakończenie ostatniego aktu *Balladyny* jest unikatem w sztuce, zapożyczyłem od Juliusza Kleinera. Skłoniwszy się znakomitemu badaczowi, chcę teraz zakwestionować inne jego twierdzenie. Epilog *Balladyny* uważam za niezbędny i świetny.

Piśmiennictwo nasze nawieszczyło się aż do przesady, przeważnie trafiając kulą w płot. Epilog *Balladyny* nie zawiera przepowiedni politycznych i najpewniej właśnie dlatego jaskrawo odbija od tła. Drwiny z historyka, „dziejopisa narodu", Wawela, interpretującego sztukę — przecież to jasnowidzenie!

WAWEL
...Królowa jak Salomon panowała mądrze,
Więc musiała być mądrą, przy mądrości cnota...
PUBLICZNOŚĆ
Cóż o rodzie królowej?
WAWEL
Z historycznych szczytów
Patrząc, ród jej prowadzę z kraju Obotrytów,
Którzy mięsa nie jedzą. Choć jeden uczonek
Mieni, że pochodziła z kraju Amazonek;
Ale ja mu zarzucam fałsz w kroniki nocie
I dowodzę dowodem i topię go w błocie,
Obaczycie go piórem zabitego w trupie...

Aleksander Jabłonowski, który pisał w roku 1913, twierdził, że utwór Słowackiego jest „obrazem dziejów wewnętrznych naszego narodu". Poszczególne postacie reprezentują rozmaite warstwy polskiej społeczności historycznej. Bardzo interesująca jest uwaga uczonego o Kostrynie. Jego mało pociągająca figura symbolizuje nie tylko „żywioł niemiecki", lecz również „pierwiastek miejski w kraju".

Nie ma to — „Mości Cześniku, miły mój sąsiedzie" — jak błogi rustykalizm! Ze słowiańskiej chatki wieśniaczej wyłoni się najwyżej piękna Balladyna, całkiem sprawnie władająca nożem.

Uczeni interpretatorzy, dosłownie się stosując do pryncypiów Wawela, włazili w utwór, wlokąc za sobą cały bagaż własnych przekonań politycznych. Autor tragedii postępował w sposób wręcz przeciwny. Obecny jest tylko on sam, gdyż to jest warunek istnienia poezji. Poglądy polityczne zostały za progiem sztuki.

Nie można wątpić o szczerości demokratycznych zapatrywań Słowackiego. A przecież Balladyna jest chłopką. Kostryn udaje rycerza, w rzeczywistości pochodzi z motłochu. Reprezentacyjna para przestępców nie jest ani lepsza, ani gorsza od koronowanego mordercy, Popiela, przeciwko któremu walczy Kirkor.

Swobody nigdy nie osiągało się łatwo. W epoce pisania *Balladyny* było o nią trudniej może, niż myślimy. Zorian Dołęga-Chodakowski, znany badacz słowiańskiego folkloru, pisał w liście: „Jest szczęście na ziemi! Tułać się między ludem, żyć całą siłą życia poetycznego wieśniaków!... Między ludem cnota mieszka, między ludem poezja mieszka. Pokażcie mi choć jednego rolnika-chłopa, co by z własnego popędu źle robił? Złe ma serce ten, kto ludu nie kocha całą braterską miłością". To zostało napisane w roku 1816. Powstanie Listopadowe oraz późniejsze perypetie mogły tylko wzmóc stopień sentymentalnego zaślepienia. Polityczne potrzeby chwili domagały się od sztuki usług doraźnych. Ówczesna europejska publicystyka demokratyczna nawet przy okazji recenzji *Hamleta* potrafiła piorunować przeciwko ustrojowi monarchicznemu. Ostatecznie i Słowacki uległ. W *Lilli Wenedzie* mamy już pełny podział na białe i czarne — „anielskość" Wenedów i „czerep rubaszny" Lechitów — jak na afiszu.

Balladyna doskonale zniosła próbę czasu. Jak się wydaje, znacznie — może nawet rozstrzygająco — dopomogła jej ta okoliczność, że autor umiał jeszcze rozróżniać. Swoim własnym poglądom politycznym nie pozwolił gospodarzyć w dziedzinie nie mniej własnej sztuki.

Pierwszy szkic *Mazepy* powstał w tym samym roku co *Balladyna*. Został przez poetę zniszczony, ale to mniej w tej chwili ważne. Uderzające, iż *Mazepa* ściśle przestrzega tej samej zasady dystansu wobec polityki oraz rzeczywistej problematyki historycznej epoki, ukazanej w utworze. Tylko jeden fragment pozwala odgadnąć, w jakim okresie długiego panowania Jana Kazimierza rozgrywa się tragedia:

> Oj, Wojewodo! tak mi wyglądałeś wasze,
> Jak Radziejowski, gdy jadł ze Szwedami kaszę.

Innych wskazówek nie ma i nie potrzeba. Publiczność, która w sto dwadzieścia pięć lat po napisaniu pierwszego szkicu sztuki zapełnia widownię, wcale się na ten brak nie żali. Byłoby pewnie całkiem inaczej, gdyby poecie przyszło do głowy mianować się arbitrem w sporze pomiędzy Lubomirskim a Janem Kazimierzem lub osądzać króla z punktu widzenia autorów Manifestu Polskiego Towarzystwa Demokratycznego.

Wspomniany już Jabłonowski przeciwstawiał *Balladynę Irydionowi*, w którym — jego zdaniem — „spoczywa upowita tajemnica dziejów powszechnych". Tragedia Słowackiego ma zawierać „słowo dziejów wewnętrznych n a s z e g o narodu". Podkreślenie było oczywiście moje, Jabłonowski uzasadniał swój

pogląd obszernie: „Z gminowładnego łona słowiańskiego opola, pod tchnieniem potrzeb dziejowych, wykwitają stopniami rozliczne pierwiastki społeczne...". Na czoło wysuwa się szlachta, która kroczy dumnie, „ale potrącając, depcąc i niwecząc" inne pierwiastki społeczne. — „Pochód to złowrogi przy wewnętrznym majestacie i potędze wypełnia cały zakres wewnętrzny dziejów naszych ubiegłych — dzieje te całe stają się jedną wielką, groźną, ponuropoważną, uroczo-smętną, a wspaniałą tragedią!"

Stanisław Kozicki, autor wydanej w 1949 roku książki *Dziedzictwo polityczne trzech wieszczów*, nie idzie tak daleko. Ale i dla niego *Balladyna* to „obraz tych wielkich sił dziejowych, którę się złożyły na formację naszego narodu".

Tradycja polityczno-dydaktycznego natręctwa w stosunku do literatury była u nas stara i uporczywa. Szlachta istotnie podeptała inne czynniki społeczne, ale co *Balladyna* ma z tym wspólnego?

Sam Słowacki pisał w liście do Zygmunta Krasińskiego: „...niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy: a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety według praw boskich... jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to Balladyna wbrew rozsądkowi i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błyśnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości".

Ależ oczywiście, że Balladyna została królową, jednak nie w kronikarsko-bakałarskim sensie. Piorun istotnie oświetlił przeszłość. Intuicja artysty odgadła, że bohaterowie Prapolski, kimkolwiek byli, musieli ulegać tym samym pasjom, które zawsze wzbudza żądza znaczenia, pieniędzy, a zwłaszcza władzy. *Balladyna* to poetycka wizja uniwersalnego zjawiska w polskiej odmianie. Romantyczny poeta okazał się historiozofem o wiele lepszym od tych wszystkich, którzy głosili, że my jedni w odróżnieniu od reszty świata nie znaliśmy królobójstwa i że w ogóle „swojskiej cnotki miły zapach" owiewał początki polskiej państwowości. W *Balladynie* mniej trupów niż w *Nibelungach*, ale też niemało.

Cesarz Tyberiusz, opierając się na osobistych doświadczeniach, nazwał władzę potworem. Dobrze, że ta filozoficzna refleksja została wyrażona po łacinie, w języku powszechnym.

Boy utrzymywał, iż wystawienie *Balladyny* we Francji stanowiłoby niemożliwość. Szept aktorki: „Maliny, maliny, maliny" wywołałby na widowni wybuch śmiechu, ponieważ Francuzi znają te jagody tylko z talerzyka ze śmietanką. Może być. Andrzej Bobkowski opisał w *Szkicach piórkiem* zabawną scenę nieporozumienia pomiędzy polskim szoferem, zbierającym muszelki dla lubej, a francuskim chłopczykiem, który obejrzawszy je orzekł pogardliwie: *c'est pas bon pour manger*. Nie wchodzę również w kwestie trudności przekładu. Wydaje mi się tylko, że taka sama baśń, jak *Balladyna*, z powodzeniem mogłaby się opleść wokół Wormacji, Reims lub któregoś ze starych zamków angielskich.

Wątpię o możliwości podobnej metamorfozy *Lilli Wenedy*. Niestety, jest to utwór rdzennie zaściankowy. Podziwiam piękno wiersza, rysunek postaci, plastyczność scen i tym bardziej żal, że odbiór dzieła jest właściwie niemożliwy, jeśli się nie posiada aż dwóch mocno zardzewiałych kluczy. Tę poezję zanad-

to obciążają polityczne remanenty Powstania Listopadowego, a w dodatku jeszcze spadek po dawno uznanej za niesłuszną teorii najazdu.

Grób Agamemnona, będący komentarzem do *Wenedy*, jest wielki. Sam poeta, on osobiście, występuje jako prokurator historii. W *Lilli Wenedzie* całkiem inaczej. Przemawia koncepcja dziejów, uznana za naukową i połączona z oceną wydarzeń politycznych daty naówczas świeżej. Poeta ograniczył się właściwie do roli inscenizatora tego materiału.

Słowacki pisał do Krasińskiego: „...wziąłem pół-posągową formę Eurypidesa tragedii i rzuciłem na nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości; a jeżeli mi Bóg pozwoli, to na tej nieco marmurowej podstawie oprę szersze, bardziej tęczowe, lecz mniej fantastyczne niż *Balladyna* tragedie...". Toteż niektóre koncepcje są nie tyle twórczością, co odtwarzaniem — kronikarskiej fikcji. W tym samym liście czytamy o Lechu: „Oto jest brat Rolanda a praszczur Sobieskiego, człowiek silnej ręki i Molierowskiej w domostwie słabości; kontusz mu włożyć i buty czerwone, gdy wróci z piorunowej walki siarką cuchnący i krwią oblany po szyję. — Kontusz mu włożyć i żupan, niechaj panuje — bez jutra". Podejmując obce poezji zadania wypłynął Słowacki na wody całkiem płytkie. Sobieski to dramat myślącego człowieka.

Widz *Balladyny* przeżywał piękno sztuki i skłaniał się ku ogólnym rozważaniom ludzkiego losu. Słuchacz *Lilli Wenedy* miał skierować swe opinie polityczne w pożądanym kierunku. Na scenie Lechici, praszczurowie polskiej szlachty, bez przerwy popełniają okrucieństwa i składają dowody bezmyślności. Wenedowie bronią się, płaczą, dają wyraz uczuciom wzniosłym. Raz tylko Roza Weneda odstępuje od szlachetnej normy, mordując nożem Lechona. Niebiosa natychmiast interweniują: nie ma kogo wymienić na harfę i Wenedowie giną.

Z czasem, kiedy wspomnienia o tak zwanym okresie schematyzmu i komenderowania twórczością osłabną, może znowu *Lilla Weneda* uznana zostanie za sam szczyt twórczości Słowackiego. Na razie to niemożliwe.

W tej chwili lektura utworu stwarza okazję do rozmyślań właśnie nad schematyzmem. Ostatnia scena mnie osobiście razi dość przykro. Nad stosem, na którym zginęli Lelum i Polelum, „powoli... ukazuje się postać Bogarodzicy". W końcowej scenie *Balladyny* żołnierz powołuje się na Chrystusa i ta jego mowa sprawia silne wrażenie. Anachronizm może grać rolę trafnego środka artystycznego. W *Wenedzie* rekwizyt religijny służy celom narodowej czy politycznej dydaktyki. Utwór powstał w roku 1839. Ojcowie żyjącego wtedy pokolenia mogli należeć do konfederacji barskiej, której uczestnicy przypominali kramy odpustowe, tak dalece obwieszali się szkaplerzami. Zdawałoby się, że po tym wszystkim nic nie mająca wspólnego z wiarą bigoteria polityczna powinna była ludziom obrzydnąć. Otóż nie. W 1843 roku Słowacki — autor *Kordiana*! — napisze *Księdza Marka*. Jurnego braciszka z Berdyczowa uczyni „duchem, stróżem i patronem" ojczyzny, a czytająca publiczność to zniesie. Może zresztą *Ksiądz Marek* to pisanie pod publiczkę? Z bardzo wysokiego miejsca nazwano twórczość Słowackiego wspaniałym kościołem, w którym brakuje Boga. Osobiście wolę jego dzieła przypominające architekturę bez dodatków. Bo to, co z czasem trafiło do jej środka, niekiedy zanadto przypomina laurkę.

Rozmyślania nad *Wenedą* prowadzą do wniosku, że schematyzm jest zjawiskiem często spotykanym i żywotnym. Opory budzi taki, który z jakiegoś powodu obrzydł lub jest danej społeczności obcy. Ten natomiast, który pasuje do sentymentów środowiska, bywa mile widziany.

Za moich młodych lat nauczano w szkołach oficjalnie, że Towiański był prorokiem i świeckim świętym. Znakomita większość inteligencji nie tylko że nie dostawała niestrawności, ale potulnie chłonęła owe prawdy. W roku 1929 Boy rozpoczął kampanię przeciwko „brązownikom", wywołując — zanim wygrał — ryk oburzenia. Uderzył bowiem w schematyzm przyswojony, luby.

Brązownictwo, schematyzm, dogmatyzm to wyrazy bliskoznaczne.

Pomiędzy *Balladyną* a *Lillą Wenedą* zachodzi różnica bardzo ważna. Dokładnie określił ją Juliusz Kleiner w studium o Juliuszu Słowackim. „*Balladyna* — pisał — kształtowała dramat romantyczny z igraszek *Snu nocy letniej*, przetkanych grozą *Makbeta* i *Leara* i motywami ballad... *Balladyna* była b a ś n i ą o początkach dziejów, *Lilla Weneda* miała stać się m i t e m. Powaga mitu przeciwstawia się swobodzie baśni; gdy baśń czaruje rozmaitością, grą fantazji — mit żąda surowości i prostoty linii wielkich; baśń zajmuje i pociąga, mit odsłania tajemnice, symbolizuje prawdy, wydobywa w uproszczonej formie główne pierwiastki dziejów i przyrody, idee ogólnego poglądu na świat."

Uczony pisał to podczas pierwszej wojny światowej, ogłosił swe studium równo czterdzieści lat temu. Nie mógł oczywiście przewidzieć, jaką karierę miały zrobić mity w najbliższej przyszłości. Jeszcze trudniej było odgadnąć, że około połowy XX wieku wszelki mit stanie się — przynajmniej dla nas w Polsce — towarem zupełnie niestrawnym.

Baśń zachowała wszystkie swe prawa. Jest to gatunek niezbyt poważny, ale pożyteczny zarówno dla artysty, jak dla filozofa.

Paweł Jasienica

Paweł Hertz

UWAGI O LISTACH SŁOWACKIEGO I NA ICH MARGINESIE

Listy, podobnie jak pamiętniki, jak każda rzecz pisana bez myśli o druku, nie przeznaczona do natychmiastowego ogłoszenia, są lekturą bez porównania bardziej zajmującą od wszystkiego, co na ich tle później napisano, a więc od wszelkich monografii, beletryzowanych opisów życia autora etc. W istocie we wszystkich pracach tego rodzaju należy wyodrębnić dwie warstwy — pierwszą, przeniesioną jak gdyby z tekstów źródłowych (listów, pamiętników, wspomnień, dokumentów), oraz drugą, interpretacyjną, w której nie tyle zajmująco będzie zarysowywało się oblicze traktowanego w danej książce autora, co zdawać będzie egzamin interpretator. Można by więc bez przesady powiedzieć, że np. beletryzowane biografie są poniekąd i opisem życia wybranego autora, i intelektualną, niekiedy psychologiczną autobiografią piszącego o wybranym autorze.

Mówię o tym wszystkim dlatego, że większość znanych mi monografii Słowackiego — zarówno naukowych, jak i literackich — opiera się w gruncie o jedyny pełniejszy zbiór dokumentów dotyczących Słowackiego, jakim są niewątpliwie jego listy.

Opublikowanie listów Słowackiego do matki w r. 1875/6, a następnie wydanie Méyeta i uzupełnienie tego dwutomowego wydania, zawierającego korespondencję do matki, przez Kridla, który dał tom trzeci, obejmujący listy do krewnych, przyjaciół i znajomych, zapełniło w ogromnej mierze te wszystkie luki, jakie istniały w życiorysie i w biografii literackiej poety.

Istnieje pogląd — głoszony niekiedy w sposób całkowicie przekonywający — że biografia poety nie jest istotna, że dzieło i tylko dzieło winno interesować badacza czy krytyka. To stanowisko nigdy nie wydawało mi się słuszne, zawsze bowiem bardziej niż samo dzieło zajmowała mnie jego geneza, okoliczności jego powstania, przyczyny, które sprawiły, że autor tak, a nie inaczej, wtedy właśnie, a nie kiedy indziej, chciał i mógł je napisać. Szczerze mówiąc, zajmuje mnie to szczególnie, gdy czytam i myślę o polskiej literaturze XIX wieku, a to pozaliterackie zainteresowanie, którego nie usiłuję zresztą rozciągać na literaturę w ogóle, wynika najpewniej z odrębnego i osobliwego stanowiska, jakie jej właśnie przypisuję. Traktuję ją w pierwszym rzędzie jako dokument świadomości narodowej, niezwykle doniosły i ważny, gdy wziąć pod uwagę historyczne losy społeczeństwa, z którego wyrośli i dla którego pisali owi poeci, prozaicy, dramaturgowie. Jest to może przykre

i nieraz, gdy zdawałem sobie z tego sprawę, było przykre i dla mnie, że inną miarą mierzę literaturę własną, inną znowu — piśmiennictwa cudze. Ale celowość i użyteczność literatury polskiej XIX w. tylokrotnie i z takim naciskiem była podkreślana przez piszących, uzależnienie jej od historii tak wyraźne i oczywiste, zalety jej i wady przez ów bezpośredni stosunek do wydarzeń tak uwarunkowane, że ktokolwiek usiłowałby odhistoryzować czy to wielką poezję romantyczną, czy to — już później — powieść polską, ten upodobniłby się do człowieka, który zza drzew nie widzi lasu.

Wydaje się, że wszelkie próby ożywienią zainteresowania literaturą polską minionego stulecia, którym nie będzie towarzyszyło przekonanie, że jest ona zaledwie częścią narodowej sprawy, rozgrywającej się jednocześnie na wielu płaszczyznach — konspiracja, powstania z ich podwójnym tłem — niepodległościowym i socjalnym, akcja dyplomatyczna niektórych ośrodków emigracyjnych, praca organiczna w kraju itp. itp. — muszą dziś zawieść, o ile historycy i krytycy nie złączą na nowo owych fragmentów w całość, nie wykażą ścisłego powiązania wszystkich tych spraw, nie uhistorycznią tej literatury. Takie żądanie wydać się może absurdalne, wiadomo bowiem, że dziejopisarze literatury polskiej nic innego nie robili przez lat dziesiątki. Rzecz w tym jednak, że robili to nie dość precyzyjnie, że ich metody często już były przestarzałe, że wreszcie — co najważniejsze — w dwudziestoleciu między wojnami cała ta problematyka wydawała się już nieistotna, przebrzmiała, a wszelką działalność tego rodzaju, o jakiej wyżej wspomniałem, uznano — czy to przez snobizm, czy przez beztroskę, czy wreszcie przez dziś dopiero uwidaczniającą się w pełnym blasku krótkowzroczność — za tromtadractwo.

Sytuacja, w której znajdujemy się obecnie, również nie jest korzystna. Co prawda powojenne badania dziejów literatury polskiej nie odrywały przedmiotu swoich zainteresowań od historycznego podłoża, ale podłoże to niezmiernie ograniczały, zajmując się niemal wyłącznie interpretacją czynnika socjalnego czy ekonomicznego. Nie uhistoryczniono więc dziejów polskiej literatury XIX wieku, lecz je zsocjologizowano czy też uekonomiczniono, i to w sposób nie zawsze zgodny z postulatami naukowymi.

Z drugiej zaś strony krytyka literacka, której zadaniem, między innymi, jest nie tylko ocena bieżących zjawisk literackich, ale i być powinna próba nowego za każdym razem odczytywania starych książek, odwróciła się od literatury polskiej, gdzie indziej znajdując obszerniejsze i wdzięczniejsze pole do działania. Zjawisko to samo przez się jest dość oczywiste, „czysta" bowiem, „bezinteresowna" krytyka niewiele może zdziałać w polskiej literaturze XIX w., ale też właśnie krytyka „czysta" i „bezinteresowna" nie ma tu istotnie nic do roboty. Tak długo wszystkie wiersze, poza oczywiście Mickiewiczem, którego nie wypada lekceważąco traktować, będą kulawe i nie dość finezyjne, tak długo wszystkie dramaty nie będą stały na poziomie „europejskim" i nie okażą się godne scen Paryża czy Londynu, tak długo wszystkie powieści będą „prowincjonalne" i „zaściankowe", pozbawione „szerszych horyzontów" i „współczesnej problematyki", „formalnie ubogie" etc., dopóki nie powiemy sobie wyraźnie, że główną i zasadniczą cechą literatury polskiej w wieku XIX był jej szeroko, wspaniale pojęty utylitaryzm. Nie bardzo rozumiem — bo nie mogę powiedzieć, że kiedyś nie rozumiałem — dlaczego wyśmiewa się owo powiedzenie o dziele Sienkiewicza, pisanym ku pokrzepie-

niu serc, nie budzi też we mnie wesołości tytuł broszury Chrzanowskiego: *Za co kochamy „Pana Tadeusza"*. W istocie rzecz polega jedynie na sprawdzeniu, czy Sienkiewiczowskie dzieło pokrzepiało serca i czy wywody Chrzanowskiego, zawarte w owej broszurze, są przekonywające.

Uznając ów utylitaryzm za całkowicie usprawiedliwiony i głęboko przez historię uzasadniony, traktuję konsekwentnie dzieła literackie tego okresu, o którym tu mówię, nie tyle jako fenomeny artystyczne — tych pełno znajdę gdzie indziej — co raczej jako świadectwa i posłania, akty oskarżenia i obrony. Co więcej, nauczyłem się czytać je inaczej, niż czytam książki poetów obcych. Lektura, jaką od pewnego czasu uprawiam, mogłaby nosić miano: sprzężonej. Weźmy dla przykładu *Dziady*. Ich kontekst historyczny jest niewątpliwy, ich wstrząsające działanie, ich dar organizowania wyobraźni narodowej ujawniły się znowu, po latach. Dzieło niesceniczne, nieteatralne, zaprzeczające w istocie wszelkim prawom dramatu, czerpie całą swoją siłę żywotną z owego tła, które wszędzie prześwieca, a jest tłem historii, wszystkim nam, widzom, tak dobrze znanej. I *Dziady* wiążąc świadomość współczesnego widza ze świadomością narodową, z której się zrodziły, w miarę jak nam przypominają, w miarę jak wywołują nieproszone widma i mary, nabierają życia. Podobnie *Kordian*, podobnie *Nieboska*. Podobnie setki wierszy i dziesiątki tomów prozy. Niewątpliwie artystyczny kształt tych utworów na to wpływa, ale nie wydaje mi się rozstrzygający. Żadne z tych dzieł nie ostanie się wobec miarki krytyka, wszystkie zaś, drwiąc sobie z reguł i przepisów, nawet świadome niekiedy swej własnej niedoskonałości, są dla nas, i tylko chyba dla nas, wcieleniem geniusza poezji. Rozstrzyga więc jak gdyby w naszej żywej ocenie owych utworów nie tyle ich kształt, co owo uwypuklające go tło. A tło owo składa się z myśli i wydarzeń, z okoliczności i postaci, z konfliktów i układów, z poglądów i ocen, których najczęściej nie odnajdujemy w dziełach literatury pięknej, tam ich najmniej może, lecz w ogromnym piśmiennictwie polskim tego czasu: w broszurach politycznych, w programach stronnictw, w czasopismach i gazetach, we wspomnieniach, w pamiętnikach, wreszcie w listach.

Lektura, którą nazwałem sprzężoną, polega na czytaniu dzieła literackiego wraz ze wszystkimi źródłami, które mogą się przyczynić do należytego odcyfrowania owego tła, ono bowiem właśnie, często niezależnie od kształtu artystycznego, jakie autor nadał dziełu, stanowi o naszym zainteresowaniu, przejęciu się nim, przyswojeniu go sobie. *Dziady* bez pamiętników wileńskich, bez notatek Bajkowa, bez późniejszych od nich rozważań Mickiewicza o literaturze słowiańskiej, bez historii procesu Filomatów, bez dziejów uniwersytetu wileńskiego, bez wiedzy o związkach tamtejszej młodzieży z ideologią spiskową w kraju i za granicą — *Dziady* wreszcie bez wiedzy o ideałach wychowawczych i o poglądach literackich owego czasu, stają się uboższe o owo tło właśnie. Ale że wszystkie te sprawy, tak czy inaczej, są nam znane i bliskie, dzieło w naszych oczach świeci pełnym blaskiem. Takiej lekturze sprzężonej można by poddać też *Kordiana*. Sprawy w nim zawarte — konspiracja warszawska, koronacja Mikołaja, niejednolity stosunek do kreacji Królestwa Polskiego, rozmaitość orientacji politycznych, pogląd Stolicy Apostolskiej na sprawę władzy świeckiej i związane z tym przekonanie o drugorzędności sprawy polskiej itd. itd. — mniej są może jasne i oczywiste, po-

dobnie jak mniej jasny jest naczelny motyw *Kordiana:* przeniesienie zainteresowań literackich ze schematycznego typu bohatera romantycznego na konkretny typ konspiratora polskiego. Takiej samej lekturze sprzężonej, jeszcze bardziej rozległej i bogatszej, można by poddać *Nieboską*. I tak samo za każdym niemal wierszem Mickiewicza czy Słowackiego tają się sprawy konkretne, żywe, prawdziwe.

*

Kiedy mówimy o listach polskich, a mam tu wciąż na myśli listy pisane w wieku XIX, należy zawsze pamiętać, że są one bardzo rozmaite. Mamy do czynienia z listami pisanymi w kraju do adresatów krajowych, spoza kordonów do kraju i z kraju za kordony.

W zależności od miejsca pobytu piszącego i adresata kształtuje się treść tych listów. Dlatego na przykład ogromna korespondencja Krasińskiego, kursująca najczęściej po terenach, na których nie działa cenzura zaborców, zawiera o wiele więcej realiów pozaosobistych niż korespondencja Słowackiego.

Listy Słowackiego składają się w istocie z dwóch bloków: z listów do matki oraz z listów do krewnych, przyjaciół i znajomych. I tak też listy te zawsze były wydawane. Wydaje się jednak, że byłoby właściwe dokonać choćby jednej edycji, opartej wyłącznie o zasadę chronologiczną, jakkolwiek blok pierwszy o tyle jest większy od drugiego, że zasadniczej zmiany perspektywy na tę korespondencję może byśmy nie uzyskali. Jednak przyczyniłoby się to w pewnej mierze do rozwiania legendy, że listy do matki są dziełem literackim, że były pisane z myślą o druku. Ta legenda powstała najpewniej z jednostronnej oceny zarówno dzieła, jak i osoby Słowackiego. Trzeba przyznać, że wiele elementów biografii poety ułatwia ów pogląd, według którego Słowacki nie tylko jest twórcą „romantycznych postaci", lecz i sam jest taką właśnie postacią. Lektura sprzężona jednak, a poddałbym jej także i listy, unaoczni każdemu, że owa „romantyczna" poza, jaką łączymy zazwyczaj ze Słowackim, jest jedynie pozorem, i to pozorem, narzuconym na twórcę i dzieło w okresie, gdy czyniono wszystko, by rozerwać owe fatalne, jak sądzono naiwnie, związki, łączące literaturę polską z historią. Modernizm polski, który w najlepszych swych objawach zdradzał własne programy i założenia na rzecz potępianego w teorii związku między sztuką i narodem, potrzebował swojego patrona. Słowacki dość długo lawirował między poezją i swoistą poetycznością, by owym patronem się nie stać. Z drugiej strony jego koncepcja literatury narodowej, głębsza i poważniejsza niż oparte o zewnętrzne i formalne cechy koncepcje wielu współczesnych, upoważniała jak gdyby do wysunięcia go na owo miejsce. Zaważyło pewno i to, że Słowacki był najmniej regionalny z poetów romantycznych, a jeśli elementy regionalne wprowadzał, jak w *Beniowskim*, w *Księdzu Marku*, w *Śnie srebrnym Salomei*, nadawał im cechy monumentalne, podobnie jak to uczyni Wyspiański okrywając jak gdyby całą Polskę cieniem Wawelu, Skałki, Bronowic.

Z tych czy innych wreszcie względów przywykliśmy traktować listy Słowackiego do matki jako świadomie zamierzone dzieło literackie. Żaden inny blok korespondencji nie doczekał się takiego awansu, choć niewątpliwie bogactwo myśli, albo i piękność stylu listów Norwida, Krasińskiego czy Mic-

kiewicza bardziej upoważniały, by tak o nich sądzić. Nigdy to jednak nikomu nie przyszło na myśl. Dlaczego ukształtował się taki pogląd na listy Słowackiego do matki? Myślę, że wpłynęły na to następujące okoliczności: Po pierwsze w żadnej z korespondencji nie mamy do czynienia z taką liczbą listów kierowanych do jednego adresata na tak rozległej przestrzeni lat; pierwszy list Słowackiego do matki datowany jest z Warszawy, w r. 1830, ostatni z Paryża, w r. 1848, nie licząc trzech listów do „Filów" z r. 1849, pośrednio jak gdyby skierowanych i do pani Salomei. Po drugie nie znamy ani jednej korespondencji syna do matki, a w dodatku mamy tu do czynienia z bardzo osobliwym natężeniem wzajemnych uczuć, których genezy szukać należy i w podwójnym wdowieństwie pani Słowackiej, i w stosunku Słowackiego do drugiego jej męża, pana Bécu, i w literackich zainteresowaniach matki poety; los rozdzielił niejedną rodzinę na tych ziemiach, nigdy jednak nie uczynił tego względem świetniejszego poety i bardziej zamiłowanej w literaturze matki. Po trzecie wreszcie rzadko się zdarzało, by piszący do jednego adresata przez tyle lat tak często zmieniał miejsca pobytu i by jednocześnie pozostawał tak wierny w korespondencji. Toteż do szczególnej stylizacji listów pisanych przez poetę do matki, żywo zajmującej się zarówno literaturą jak i epistolografią, o czym świadczą choćby zachowane jej listy do Odyńca, przybywa jeszcze jeden ważny czynnik, a mianowicie kalejdoskopowość tej korespondencji. Każde nowe miejsce, każdy nowy kraj dający Słowackiemu schronienie, staje się pretekstem do opisów, a każdy opis, który ma być przesłany osobie rozmiłowanej we „francuskich romansach", musi być piękny, poetyczny.

Oto, jak mi się zdaje, dostateczne wyjaśnienie „ wewnętrznej" literackości owych listów. Trzeba tu dodać, że wszystkie te uwagi odnoszą się do listów pisanych do r. 1842. Następnie ton ich się zmienia, co widocznie dostrzegła pani Słowacka w dalekim Krzemieńcu, jakby o tym świadczyć mógł ów fragment z listu syna z 17/29 listopada 1842 r.: „Zasmuciłaś mię bardzo pisząc na mój dawny list z trwogą i z pewnym niedowierzaniem — myśląc, żem ja się jasnowidzącym oddał i w sny ich uwierzył". Odtąd zmienne, kalejdoskopowe widoki krajów zastąpi wykład nowych nauk i pejzaż mistyczny ukaże się w miejscu widoków ziemskich. Aż wreszcie, w kilka lat później, ktoś niby święty, ale święty przez doświadczenia życia i dziejów wokół się toczących, będzie posyłał do Krzemieńca swoje bulle i encykliki.

W żadnym więc razie nie można mówić o jednolitości tonu tych listów. Zmienia się on wraz z odmianą myśli i intelektualnych zainteresowań poety. Od początkowego dandyzmu prowincjusza do proroczych kazań — wszystko w tej korespondencji znaleźć można. „Wewnętrznie" są listy jak najbardziej niejednolite, uznanie ich całości zewnętrznej za świadome i zamierzone dzieło literackie opiera się jedynie na powierzchownym czy też fragmentarycznym spojrzeniu na ich autora i jego dzieło literackie. Blok listów do matki tkwi samotnie wśród potrzaskanych fragmentów korespondencji z krewnymi, przyjaciółmi i znajomymi. Wiadomo ze wspomnień Szczęsnego Felińskiego, że Słowacki przed śmiercią polecił spalić zawartość szuflady w mahoniowej komodzie, stojącej w pokoiku przy ulicy Ponthieu. Uległy więc zniszczeniu listy do Słowackiego, które byłyby nie tylko cennym dokumentem, świadczącym o ludziach i sprawach, zaprzątających myśli Słowackiego, ale również i wska-

zówką, gdzie należałoby szukać jego listów. Ale i ów blok listów do matki wydaje się spękany. Jeżeli przyjąć, że na dziewiętnaście lat przypadają 142 listy, czyli jakieś siedem w roku, to należy uznać, że liczba ta nie jest wygórowana. Nie znamy wszystkich kontaktów Słowackiego z Polakami przybywającymi z kraju lub do kraju jeżdżącymi. Wydaje się jednak, że nie wszyscy, tak jak Mianowski, bliski przyjaciel rodziny, a nawet mąż przyrodniej siostry Słowackiego, tak byli ostrożni, że wyjeżdżali z Paryża bez pożegnania z biednym emigrantem. Listy do Polski szły najpewniej różnymi drogami i oczywista w zachowanej korespondencji o owych drogach, środkach i osobach, które kontaktom służyły, wzmianek często nie znajdziemy. Można też przypuszczać, że jakaś część korespondencji Słowackiego mogła ulec zniszczeniu w Krzemieńcu w r. 1839, kiedy to, na skutek odkrycia działalności Konarskiego i istnieniu spisku, władze carskie rozpoczęły masowe represje, których ofiarą padli ludzie z najbliższego otoczenia pani Słowackiej, a i ona, jak się zdaje, poddana była badaniom. Byłoby więc dość oczywiste, że w tym czasie jakieś listy w Krzemieńcu zostały spalone, jak się to np. stało z teką listów, które spłonęły we dworze Hołyńskich w roku 1863.

Jeśli mowa o korespondencji z innymi adresatami, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że sto dwadzieścia pięć znanych nam listów względnie ich szkiców czy brulionów, to jedynie jakieś przypadkowe szczątki, ślad, który do nas dotarł. Archiwa i pamiątki rodzinne, biblioteki prowincjonalne, a nawet, jak w wypadku dwóch listów pisanych z Anglii w r. 1832 do Niemcewicza i Błotnickiego, a pono ogłoszonych przez Kallenbacha, o czym wspomina Jerzy Pelc w edycji *Listów do krewnych, przyjaciół i znajomych* (Wrocław 1959, t. XIV, str. 390), roczniki starych gazet i pism kryją może do dziś oryginały lub przedruki korespondencji poety, które kiedyś wzbogacą owe dwa bloki listów.

Rzecz prosta, historycy literatury w swoich pracach i badaniach mogą się opierać jedynie na materiale znanym. Niemniej jednak, zastanawiając się nad tak ważnym i znacznym fragmentem działalności Słowackiego, jakim była jego korespondencja, niesposób nie przypuszczać, że to, co jest nam znane, stanowi zaledwie ułamek większej całości. Takie przypuszczenie jest również istotne i dlatego, że wobec niezwykle skąpego udokumentowania zarówno biografii poety, jak i dziejów jego twórczości, listy pozostają do dziś jedynym może obfitszym źródłem, z którego bezpośrednio i pośrednio można czerpać wiadomości i dane, pozwalające na ustalenie niektórych okoliczności powstania utworów, na dokładniejsze określenie dat ich pisania itd.

Co ważniejsze, listy — zarówno do matki, jak i do znajomych — są jak gdyby oknem do pracowni poety. Najbardziej charakterystyczne jest owo powtarzanie się motywów; niemal każdy utwór liryczny w sposób widomy daje się wiązać z takim lub innym fragmentem listów, myśli, a nawet pojedyncze ich sformułowania, występują często równolegle. Warto tu przypomnieć, że spora liczba np. utworów lirycznych nie była nigdy ogłoszona przez poetę, stanowiła zawartość jego teki, była jak gdyby częścią owego wielkiego pamiętnika, do którego dziś z perspektywy czasu wypada zaliczyć i korespondencję.

Wydaje się, że od pewnego momentu, może od powrotu do Europy z podróży wschodniej, Słowacki zmienia jak gdyby gruntownie swój pogląd na

istotę pracy literackiej i na obowiązki pisarza. Po r. 1839 Słowacki nie ogłasza ani jednego utworu „intymnego", osobistego, który by w oczach czytelników i krytyki mógł był potwierdzić tylokrotnie czyniony mu zarzut egotyzmu. Charakterystyczny tu będzie szczegół ogłoszenia z całej *Podróży do Ziemi Świętej*, pisanej od r. 1836 do r. 1839, jedynie programowego *Grobu Agamemnona* w dodatku do edycji *Lilli Wenedy* oraz ze wszystkich „listów egipskich" jednego tylko *Listu do Aleksandra H.*, najbardziej uklasycyzowanego i mówiąc stylem niektórych dzisiejszych publicystów, „upolitycznionego".

W korespondencji poety, w listach do matki, tę powolną przemianę w poglądzie na istotę poezji znajdujemy bez trudu, czy to w liście z 5-go czerwca 1843 r., czy w liście z lutego 1845 r., gdzie wykład owego nowego poglądu, któremu od kilku już lat towarzyszy praktyka literacka, jest niemal pełny. „Otóż ja ci powiem — pisze w odpowiedzi na utyskiwania pani Salomei, która wolałaby widzieć utwory syna bardziej zbliżonymi do znanych jej warszawsko-wileńsko-paryskich wzorów — że przed Chrystusem nie śmiałbym deklamować z zapałem ani *Szwajcarii* — ani innych osobistych poematów — ale deklamowałbym spokojnie opis walki na stepie z trzeciego aktu Salusi albo też Wernyhory dramę w piątym... Więcej ci powiem — wystaw sobie chłopka bogatego z rodziną już czytać umiejącą — za sto lat — w cichym gdzieś domku pod Krakowem. Odpoczywa po wojnie — szczęśliwy — ogień pali się w izbie, a przy kalendarzu już i niektóre książki znajdują się na stole. Wystawże go sobie, że czyta *Balladynę* — ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy. Bierze *Lillę* — to samo. *Mazepa* trochę mu się już wydaje nadto deklamatorskim. Lecz zajrzał w *Godzinę myśli* albo w *Lambra* — i rzucił ze wzgardą te melancholiczne skargi dziecka niedorosłego. Otóż dla tego chłopka jest *Sally, Ksiądz Marek* i *Książę Niezłomny* — ten Książę, który mi kości wewnętrzne połamał — gdzie są pioruny poezji — a z którym Ty nie masz żadnego związku, bo nie na nerwy — ale na same czyste czucie uderza, nie melancholiją, ale boleść obudza — nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi..."

W liście podaje Słowacki definicję, która określi zarówno całą jego późniejszą działalność literacką, jak i wszelkie odstępstwa od niej, czynione na rzecz bezpośredniej działalności politycznej (prace paryskie wśród młodej emigracji, pobyt w Poznaniu w r. 1848).

Oto więc listy, do matki zwłaszcza, są świadectwem wszystkich ważniejszych przełomów duchowych i intelektualnych poety. Świadectwo to bezcenne, nie mające niekiedy tak wyraźnego odbicia w twórczości samej.

Listy, użyte jako jedna z najważniejszych pomocy w proponowanej przeze mnie „lekturze sprzężonej", wyświetlają więc nie tylko ogromne tło dzieł Słowackiego, ale są dobitną motywacją wielu decyzji literackich poety. Lektura listów, bardziej niż studiowanie dzieł, pozwala ustalić zadziwiające losy transfiguracji poety, który, inaczej niż Proteusz, odmienił swą postać po to właśnie, by dać odpowiedź na zadawane mu pytania.

Przemiana Słowackiego, której ślady napotykamy już wyraźnie w *Kordianie*, wydaje mi się zawsze symboliczna dla dziejów literatury polskiej, i to nie tylko XIX w. *Godzina myśli* jest nie tylko, jak pisze sam Słowacki, „melancholiczną skargą dziecka niedorosłego". Przeciwnie, poemat ów jest naj-

bardziej świadomą próbą wywiązania się z obowiązków, jakie nakładał uniwersalny, powszechnie obowiązujący wówczas w Europie program romantyczny. Późniejsza, zawarta w liście do matki ocena poematu jest skutkiem nieuniknionego porzucenia owego programu uniwersalnego na rzecz programu konkretnego, polskiego, który z taką siłą zaakcentowany został w przemianach Kordiana. Los literacki Słowackiego pod tym względem jest jak gdyby parabolą losu całej literatury polskiej, która, gdy pozbawia się tła historii narodowej, staje się jałowa, nie zaspokaja ani poetów, ani czytelników.

Jakkolwiek trudno, jak powiedziałem, uznać listy do matki za dzieło literackie, trudno również usuwać je poza obręb twórczości Słowackiego. Są one, proszę wybaczyć banalność tego określenia, pamiętnikiem umysłu i serca poety. Cenzura wewnętrzna, którą Słowacki sam sobie nałożył w okresie późniejszym, sprawia, że tu właśnie, w listach, a zwłaszcza w listach do matki, gra cały teatr jego myśli. To, co mówiłem o lekturze sprzężonej, mogłoby prowadzić do postulatu wydawania dzieł pisarzy dziewiętnastowiecznych wraz z ogromnym aparatem dodatkowych przypisów i wypisów z rozlicznych materiałów literackich, źródeł historycznych i publicystycznych przeróżnego autorstwa. Tak oczywiście dzieła te stale wydawane być nie mogą. Natomiast w każdym wypadku, gdy pisarz niejako sam siebie komentuje, gdy w jego tekach i archiwach poza utworami o wykończonym kształcie artystycznym znajdują się jakiekolwiek inne materiały, rzucające światło na jego dzieła i jego postać, każdorazowy kolejny edytor powinien traktować owe materiały niejako na równi z utworami literackimi. Toteż wydaje mi się, że decyzja pozostawienia korespondencji poety poza obrębem świetnego i monumentalnego wydania Kleinerowskiego nie była słuszna. Gdzież, jeśli nie tam właśnie szukać by należało ostatecznej lekcji owej korespondencji? Od edycji 1875/6 r. listy wydawane były kilkakrotnie. Wydanie Krzyżanowskiego (Wrocław 1952) przynosi korespondencję już zindeksowaną i opisaną. Wciąż jednak brak edycji komentowanej. Jedyny Méyet, a za nim Kridl, opatrzyli wydawane przez siebie listy zwięzłym komentarzem. Jednakże korespondencja poety tak się wiąże z jego twórczością z jednej strony, z wydarzeniami zaś, których był świadkiem, z drugiej — że ów komentarz wydaje się niezwykle ubogi. Nie traktując korespondencji poety, a zwłaszcza listów do matki, jako dzieła literackiego, nie wyłączam ich jednak, jak to uzasadniłem, z jego twórczości. Wydaje mi się, że poddanie i tej korespondencji lekturze sprzężonej — poprzez związanie jej z dziełami poety i z wydarzeniami historycznymi — dałoby wyniki równie interesujące, jak postępowanie przeciwne, tj. wiązanie utworów o skończonym kształcie artystycznym z korespondencją.

Pierwszym nasuwającym się postulatem byłoby wydanie chronologiczne wszystkich listów poety wraz ze wszystkimi listami do niego, których jest niewiele, czy raczej — których znamy niewiele (Krasiński, Goszczyński). Listy do Słowackiego winny być moim zdaniem włączone do owej edycji, wsunięte jak gdyby pomiędzy jego korespondencję. Taka edycja chronologiczna byłaby niezwykle cennym przyczynkiem do nowych prób odczytania poety.

Lektura sprzężona listów wymaga oczywiście jak najszybszego i jak najstaranniej sporządzonego wydania korespondencji rodziny poety, a raczej tego, co się z niej zachowało, tj. listów pani Salomei do Antoniego Edwarda Odyńca oraz listów Hersylii i Teofila Januszewskich do Mianowskiego. Edycja

taka ważna jest dlatego, że zarówno w listach matki poety, jak i jego wujostwa przewija się mnóstwo spraw i postaci, które występują również czy to bezpośrednio, czy w formie aluzji w listach Słowackiego do matki. Najbardziej interesujące byłoby zbadanie listów Słowackiego od strony przemilczeń. A więc cały okres szwajcarski, podczas którego, jak wiadomo, wiele spraw polskich działo się właśnie na terenie tego kraju i dlatego najpewniej — w związku z wyprawą sabaudzką i represjami, jakie za sobą pociągnęła — okryte są milczeniem w listach Słowackiego. Listy te bowiem mogły być narażone na podwójną kontrolę: szwajcarską, ze względu na osobę nadawcy — Polaka i emigranta, oraz rosyjską — zarówno ze względu na osobę nadawcy, jak i odbiorcy.

Sumując wszystko, co napisałem wyżej, i przypominając cierpliwemu czytelnikowi paradoksalne może zdania o literaturze polskiej XIX wieku, wypowiedziane na początku moich uwag, śmiem twierdzić, że listy Słowackiego są niewątpliwym fenomenem w dziejach piśmiennictwa. Wiązka korespondencji, z której nie wiadomo, co i ile się rozpierzchło, została uznana za dzieło literackie, którym niewątpliwie w zamierzeniu ich autora być nie miała. Te same listy, zwłaszcza korespondencja z matką, zostały natomiast nie dość głęboko przeorane przez historyków literatury i przez badaczy, którzy lękali się może zarzutów biografizmu. Ale że wszystko w literaturze polskiej ze sobą się wiąże: dzieje osobiste z historią narodową, rysy charakteru z poglądami literackimi, marszruty emigracyjne z treścią dzieł — obawy te wydają się płonne. Był taki krótki czas, gdy poeci usiłowali nie zajmować się niczym innym, tylko poezją. Ale były to próby płonne, udane połowicznie. Ich świadectwem są *Sonety krymskie*, których przełamanie wewnętrzne, płynące z rozdźwięku między zamiarem poety i sytuacją człowieka, stanowi o ich urodzie. Wydaje się, że dzieje każdej literatury określone są nie tylko indywidualnością piszących, ale przede wszystkim indywidualnością kultury narodu, który ich rodzi. Stąd ułuda wszelkich uniwersalnych programów, stąd także fenomeny wielkich poetów polskich, tkwiących w ogromnym morzu literackiej przeciętności. Stąd może też bierze się owa niepełność, niedoskonałość, niedopasowanie najświetniejszych nawet dzieł polskich do klasycznych miar każdej epoki, wypracowanych w zaciszu bibliotek i gabinetów. Tu spokoju nie było nigdy i gwar, zgiełk, stuk ulicy warszawskiej czy paryskiej, tak wstrząsająco przypomniany w Epilogu *Pana Tadeusza*, słychać zza wszystkich zdań i scen. Bez owego zgiełku, bez owych potępieńczych swarów cała ta literatura nie ma sensu, ona to bowiem nadawała im godność, a zarazem z nich wyrastała. Twórczość Słowackiego, mimo pozorów pięknoduchostwa i bezinteresowności, nie umyka spod tej formuły, przeciwnie, osadzona jest w niej głęboko. Często bywa, że pieśń bez akompaniamentu wydaje się czym innym niż jest w istocie. Podobnie i tu. A lektura sprzężona, o której tu mówiłem, to nic innego, jak chęć usłyszenia pieśni z towarzyszeniem fortepianu.

Paweł Hertz

Jerzy Starnawski

PIERWSI CZYTELNICY MŁODZIEŃCZEJ TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO

Przed czterdziestu laty Józef Kallenbach zgromadził nieco materiałów biograficznych dotyczących stosunków Słowackiego z Hipolitem Błotnickim, Karolem Sienkiewiczem, Michałem Skibickim — a pośrednio także z Julianem Ursynem Niemcewiczem — i ogłosił je w artykule pt. *Z pobytu Juliusza Słowackiego w Paryżu*. Artykuł ten był najpierw przedstawiony na posiedzeniu Komisji Historii Literatury Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie w grudniu 1918 r., ale przeszedł wówczas bez echa. *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii* zawierają tylko krótką notatkę: „Czł. J. Kallenbach zdaje sprawę ze swej pracy pt. *Nieznany list J. Słowackiego do Karola Sienkiewicza na tle emigracyjnych stosunków poety w r. 1832*. Autor zastanawia się nad stosunkiem Jul. Słowackiego do Hip. Błotnickiego, Kar. Sienkiewicza i M. Skibickiego. Głównie zajmuje się wyjątkami z niewydanych pamiętników Hip. Błotnickiego, który był pierwszym nauczycielem Juliusza. W tych pamiętnikach znajduje się Błotnickiego ocena pierwszych dwu tomów poezji Słowackiego, a także krytyka zapatrywań politycznych poety. Autor przytacza nieznane dwa listy: M. Skibickiego i Jul. Słowackiego do Kar. Sienkiewicza z d. 16 kwietnia 1832 r. w sprawie przekładu poezyj Słowackiego na język angielski. List Słowackiego jest bardzo ciekawy i rzuca światło na psychologię 23-letniego poety. Autor daje ubocznie nieznane szczegóły o H. Błotnickim, K. Sienkiewiczu i M. Skibickim."*

Artykuł Kallenbacha został wydrukowany w całości pt. *Z pobytu Juliusza Słowackiego w Paryżu*, ale... w prasie codziennej: w lwowskiej *Gazecie Wieczornej* w r. 1920 **. Zawartość materiałowa artykułu odpowiada istotnie notatce w *Sprawozdaniach Akademii* i nie ulega wątpliwości, że ten właśnie artykuł przedstawiał Kallenbach w r. 1918. Kallenbach nie podaje metryki tekstu swych znalezisk; prawdopodobnie wydobył owe teksty z Biblioteki Czartoryskich w Krakowie. Dwa punkty pierwsze: urywki z „pamiętniczka" Błotnickiego i list Michała Skibickiego do Karola Sienkiewicza winny być zamieszczone w książce *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, wydanej w r. 1956. Tam jednak nie weszły, gdyż wydawca książki nie znał ich wówczas. Z tego więc względu należy je wydobyć z zapomnienia co rychlej, gdyż

* *Sprawozdanie z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności* t. 23: 1918, Kraków 1919, nr 10, s. 13.

** *Gazeta Wieczorna* nr 11: 1920, nr 5165 z 4.IV, s. 5/6.

stanowią ważny przyczynek do dziejów recepcji poety wśród współczesnych, zwłaszcza w dobie przygotowywania pionierskich prac dotyczących Słowackiego: kalendarza życia i twórczości poety oraz zbioru głosów krytyki o Słowackim. Oto wymienione urywki:

I. Z pamiętniczka H. Błotnickiego. 25 lutego 1832 r. [*sic!*]

„Poszedłem na sesję Polaków, gdzie był obchód 25. Czytali mowy głupie, zapalczywe, nieszczere często. Lelewel miał przemowę mistyczną, kromwellowską. Nazwali hucwotem tego, kto przystanie do Don Pedra. Słowacki czytał wiersze piękne, ale hołdownicze oklaskom kakokratycznej hołoty."

Z listu Błotnickiego do K. Sienkiewicza. 25 lutego 1832 r. [*sic!*]

"... Na sesji obchodu rocznicy 25-go Słowacki czytał wiersze, piękne dosyć, ale snadź dla mnogości *(multitudine)*, bo powstawał na królów i rząd francuski. Zyskał oklaski huczne i na wniosek Chodźki uchwalono darować mu pierścień żelazny ze stosownym napisem od tułaczy polskich."

27-go. „Wymawiałem Słowackiemu, że w wierszach podniecał nienawiść ku Francuzom, Skibickiemu, że chwalił mowę Krępowieckiego."

14 kwietnia. „Czytałem świeżo tu wyszłe, a przez Skibę Księżnie przyniesione *Poezje* Słowackiego. — Czuwanie do 2-giej w nocy nad nimi. Świeca stopniała. Koszmary. — *Żmiję* równam z grą Paganiniego. Brak koloru, istotnego czasu i podstawy — brak roztkliwiającej czułości. Same najeżenia uplotyczne. *Bielecki*, acz pono niższy, bardziej mi przypadł do smaku, wyborny. *Maria Stuart* wcale mię nie zachwyciła, wyjąwszy błazna, którego śmierć jest pomysłem arcyszekspirowskim. Żaden charakter w tej tragedii nie porusza i nie tkwi w sercu. Wolę *Mindowa*, choć go autor upośledza.

Mickiewicza wyżej stawię; w Słowackim czułości nie ma i ani jednego cnotliwego obrazu — i o Polsce zapomniał, rzekłbyś."

16-go. „Rozmowa ze Słowackim."

20-go. „Przyjechał Karol. Długie rozmowy *de omnibus*. Słowackiego nie podobał.

30-go. „Skibicki i Słowacki z Sienkiewiczem fajkarnię u mnie założyli."

II. List Michała Skibickiego do Karola Sienkiewicza.

16 kwietnia 1832. Paryż.

„Panie Karolu!

... W tym tygodniu wyszły *Poezye* Słowackiego, którego list do Ciebie załączam i 3 egzemplarze. Uprzedzać zdanie Twoje byłoby z mojej strony za śmiało, ale niech mi się godzi spodziewać, że i Twój sąd, i wielu Polaków postawi te poezje obok Mickiewicza; ja zaś ośmielam się kłaść je nawet wyżej. w tych dwóch tomach umyślnie nie są zamieszczone poezje, które by barwą polityczną utrudniły ich przesłanie do prowincyj polskich. Jest to jak straż przednia tego, co spoczywa w tece, a skoro łaskawie od rodaków przyjętą będzie, wtenczas ośmielony młody geniusz do właściwego sobie, ufam, wzbije się szczytu. Co mnie najwięcej w poezjach Juliusza uderzyło, to jest tak wczesne i olbrzymie rozwinięcie się najrozliczniejszych uczuć namiętności i skarbów imaginacji poetycznej. Zdaje się, że podobnie jak Lord Byron *„il a enti-*

cipé la vie" i jego poezje zdają się być o dziesięć lat starsze od wieku autora — nie stosując to wyłącznie do ich dojrzałości, ale do doświadczenia, jakie objawiają. Rozwodzić się dłużej nad tym byłoby może nadto zdradzać przed Tobą moją niedostateczną znajomość sztuki, a może i parcjalność: ale zawsze ufam, iż te poezje przyczynią się do uwiecznienia pamiątki narodu, który teraz nie ma, jak tylko literaturę swoją i język, co może ocalić od zguby. W imieniu Polski zaklinam Cię, abyś który z poematów zechciał przetłumaczyć, bo pewny jestem, że talent tłumacza nada większą wartość tym płodom młodego aspiranta do sławy.

Tutaj dowiedziałem się o śmierci Antoniego Malczewskiego... *

Karmię się nadzieją, że tu może wkrótce przyjedziesz i że się zobaczymy, teraz żegnam Cię.

Michał Skibicki"

W dacie pierwszej miesiąc podany jest pełnym wyrazem, jednakże jest to omyłka: zamiast „lutego" powinno być „marca". Poprawkę tę może uczynić każdy czytelnik listu Słowackiego do matki z 13 kwietnia 1832 r., w którym „obchód uroczysty urodzin naszej wileńskiej kuzynki" opisany jest pod datą 25 marca 1832 r. ** W ten sam sposób należy poprawić i następną datę w „pamiętniczku".

Jak informuje Kallenbach, list Skibickiego do Karola Sienkiewicza napisany był na tym samym papierze, co i list Słowackiego do tego samego adresata.

List Słowackiego do Karola Sienkiewicza również z 16 kwietnia 1832 r., ogłoszony po raz pierwszy przez Kallenbacha tamże, wydobył potem z *Gazety Wieczornej* Leon Piwiński i wcielił do tomu III *Listów* poety w wydaniu Biblioteki Arcydzieł Literatury ***. Tekst podany został, jak zawsze u Piwińskiego, bardzo starannie; szkoda tylko, że notka proweniencyjna niedokładna i myląca. Wydanie Piwińskiego nie miało komentarzy, przeto list Skibickiego towarzyszący listowi poety nie został wykorzystany, a przecież jest on niezbędnym komentarzem do słów: „Nieszczęściem dla mnie — uprzedzony Pan zostałeś o wartości moich poezji nadto stronnym i pochlebnym dla mnie zdaniem przyjaciela mego, Skibickiego; zawiedzione oczekiwanie pozbawi mnie zapewne tłumacza, którego imię zaćmiłoby nieznane imię autora".

Piwiński, wydobywając list z zapomnienia, zaznaczył, że pochodzi on z artykułu Kallenbacha, ale nie miał możności w krótkiej notce wskazać na to, że w artykule tym towarzyszyły listowi inne ważne materiały. Przeleżały one dotąd w zupełnym zapomnieniu. Kallenbach w pięć lat później wspomniał o swym znalezisku. Recenzując w *Przeglądzie Współczesnym* monografię Kleinera o Słowackim, napisał: „Ogłosiłem przed pięciu laty listy Słowackiego do J. U. Niemcewicza, Karola Sienkiewicza i H. Błotnickiego, świadczące o tym, że młodemu poecie należało na tym, aby w Anglii wiedziano o jego twórczości.****

---

* Dalszy ciąg listu został opuszczony, gdyż nie odnosi się do Słowackiego.

** Por. nadto akta Towarzystwa Litewskiego i Ziem Ruskich ogłoszone przez Zygmunta Wasilewskiego, cyt. przez J. Starnawskiego: *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956, s. 36.

*** Warszawa 1932, s. 39—42.

**** *Przegląd Współczesny* 1925, t. I, s. 294.

I na te słowa jednak nie zwrócono uwagi za życia Kallenbacha, nie zapytano go o bliższe informacje. *Passus* ten zainteresował dopiero Stanisława Pigonia, gdy w r. 1949 przedstawił w Komisji Historii Literatury Polskiej PAU komunikat pt. *Rozproszone listy Juliusza Słowackiego.* * Od tej pory w związku z pełnym wydaniem *Dzieł* Słowackiego szukano listów owych, jednak bezskutecznie. Sumienny wydawca tomu XIV *Dzieł* (1952) stwierdził, co następuje: „Zniszczenie zbiorów czasopiśmienniczych w dużej mierze uniemożliwia poszukiwania".**

Oczywiście, skoro znany był jedynie list poety do Sienkiewicza, a Piwiński ukrył przed badaczami fakt, że towarzyszyły mu w artykule Kallenbacha inne jeszcze teksty, poszukiwanie ich było zupełnie naturalnym i koniecznym zabiegiem. Wszakże uważne wczytanie się w przypomniane tu znaleziska Kallenbacha prowadzić może do innej jeszcze hipotezy: być może, iż listy do Błotnickiego i Niemcewicza nie były napisane, a Kallenbach, pisząc po latach pięciu, a nawet siedmiu od chwili, gdy przedstawił je po raz pierwszy, wymienił je z pamięci w sposób niedokładny i nieprecyzyjny, traktując skierowane ku Niemcewiczowi zakończenie listu do Sienkiewicza jako list osobny, a „pamiętniczek" Błotnickiego miał na myśli, wymieniając rzekomy list Słowackiego do Błotnickiego. Błotnicki przebywał wówczas w otoczeniu poety i list Słowackiego do niego w sprawie rozpowszechniania jego poezji mało jest prawdopodobny. Tak czy inaczej materiały zgromadzone przez Kallenbacha przed czterdziestu laty zasługują na bliższą uwagę.

---

* *Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU* 1949, s. 14—15.

** Juliusz Słowacki: *Dzieła,* t. XIV opracował Jerzy Pelc.

Jerzy Starnawski

Zbigniew Bieńkowski

ZA GRZECHY MODERNY

Dać słowu do pełnienia misję specjalną — to rola poezji, od zawsze, rola każdej poezji. Byłaby to może najobszerniejsza definicja poezji w ogóle: być wyznacznikiem i mocodawcą słowa. Byłaby, gdyby taki ogólnik, w którym się mieści wszystko, a więc, który pochłania zamiast zaostrzać sprzeczności, miał jakikolwiek sens w sztuce, gdzie — jak wiemy — jedynie krańcowość, ostateczność pod każdą postacią ma sens, a więc rację bytu. Dlatego też określenie poezji jako mocodawcy słowa, jeśli ma jakiś sens, to jedynie jako próba wyciągnięcia krańcowej konsekwencji z postaw i ideologii przeciwstawnych. A więc: Czy dla tej misji specjalnej, którą je obarcza, poezja zwalnia słowo z codziennych, powszednich znaczeń, z wszystkich obowiązków interpretowania i komunikowania świata, i daje mu drugą naturę, równie naturalną, jak pierwsza, dosłowna, naturę sztuki? Czy też na odwrót, te codzienne, powszednie znaczenia każe mu wypełniać jak najdokładniej, jak najprecyzyjniej, a jednocześnie najuroczyściej jak można, w odświętnej szacie z rytualnymi gestami, z namaszczeniem i wniebowzięciem, a więc każe mu siebie jak sztukę odgrywać? Dwa stosunki do słowa, dwie koncepcje poezji: poezja jako wolność i poezja jako zobowiązanie. One jak dwie sieci krwiobiegu, czerwona i niebieska, przewijają się przez wieki i przez kultury i wszystkim poezjom świata wyznaczają granice i skale. Bo bynajmniej nie język dzieli poezje, ale słowo. Między Słowackim, Lautréamontem, Rimbaudem, Krasińskim z *Irydiona*, Wiktorem Hugo z *Legendy wieków*, Lermontowem z *Demona* rozlega się, mimo różnicy kultur i źródeł natchnienia, porozumienie nieskończone jak ocean, który i dzieli, i łączy. Bo tutaj słowo wolne, dalekonośne formuje wizję poezji w locie, z samego założenia już niedoścignioną, a więc i niepojętą całkowicie.

Dopiero słowo wypuszczone na wolność zdolne jest dać z siebie całą swoją wartość i ukazać całą skalę swoich możliwości. Odwiązane od rzeczy, na które było skazane, wyzwolone z przymusu niezmienności znaczenia, lotne i wieloznaczne, zdolne jest dosłownie do rzeczy niemożliwych. Dopiero wtedy, kiedy pełni misję specjalną, kiedy już nie nazywa i nie tłumaczy świata realnego, to znaczy, kiedy jest całkowicie sobą. To brzmi zagadkowo, bo to i musi być zagadką. Na to nie ma rady, poezja w jakimś sensie jest także tajemnicą. Bo przecież poezja zaczyna się dopiero wtedy, kiedy słowo przekroczy próg jednoznaczności i rozrasta się w skojarzenia, niuanse, odcienie, odblaski, świecąc jak

tęcza, brzmiąc jak gama, możliwie wszystkimi barwami i dźwiękami. Piękno poezji, a więc jej istota, jej powołanie, zależy od wieloznaczności słowa, a więc — nie zamykajmy oczu na oczywistość konsekwencji — od nieuchwytności, niejasności, od — mówiąc pretensją Irzykowskiego — niezrozumialstwa. Oczywistość, jasność, zrozumialstwo to prześwietne cechy potocznej mowy i filozoficznego dyskursu, i czego kto chce. Nie są to jednak pierwsze zalety poezji. Słowo po to przecież przekracza próg jednoznaczności, aby wywieść ze świata realnego, ze świata rzeczywistości pojętej i oczywistej, i uwodzić w nieskończoność wyobraźni, świecić, migotać, olśniewać, łudzić, urzekać... I te funkcje mniej lub bardziej ściśle słowo spełnia u wszystkich poetów. Każdy poeta, chce czy nie chce, nawet poeta najbardziej surowy dla swojej wizji, ambicjonat jasności, w jakimś miejscu, wbrew sobie, ku własnemu zdumieniu, staje się niepojęty, bo niepojęty być musi, bo jeśliby nim nie był, mówiłby tylko oczywistości jasne jak słońce, wymawiałby, powtarzał świat, więc poetą by nie był. Każdemu poecie grozi niezrozumialstwo, bo każdy słowem swojej poezji przekracza próg jednoznaczności. Ale są poeci, którzy wolność słowa wyzyskują do ostateczności, biorą wszystkie największe szanse i największe ryzyka. Każde ich słowo, rozszalałe, opętane czy nawiedzone, mówi wszystkimi znaczeniami na raz, nurza się w morzu sensu, unosi w niebo nonsensu, jest stworzycielem nowego świata, świata samej już poezji. Są takie słowa Słowackiego na przykład.

Fala romantyzmu wyniosła we wszystkich kulturach, polskiej, francuskiej czy rosyjskiej, słowo naznaczone wolnością jak skazą pierworodną, i to słowo właśnie jest dzisiaj dla dzisiejszej poezji nie natchnieniem tylko, a więc nieuświadomionym ideałem, ale programem. Przez to właśnie romantyzm jest nam dziś bliższy od wielu prądów i wielu poezji zaledwie wczorajszych, symbolizmu np., romantyzm nie jako całość historyczno-literacka, ale jako postulat krańcowości wyobraźni.

Autonomia czy wolność? Dla dzisiejszej poezji zagadnienie to już nie istnieje. Tylko słowo wolne od wszystkich rygorów, dyscyplin i obowiązków jest słowem poezji. Nie odpowiedzialność za słowo, ale odpowiedzialność wobec słowa jest jej zasadą. A przecież nie tak dawno, bo jeszcze symbolizm umieścił ograniczenie — bo tym jest autonomiczność słowa w poezji — w programie zdawało się najśmielszym z możliwych. Odrębny język poetycki jest — patrząc z pozycji i dzisiejszych, i przedwczorajszych — postulatem i przesadnym, i małostkowym jednocześnie. Poezji nie trzeba ani tak wiele, ani tak mało. Takiej szczelnej separacji od świata, Parnasu z wieżami z kości słoniowej, getta pięknostek, pióropuszów, pawich ogonów — jakże może pragnąć poezja rodząca się z nienasycenia, umierająca z wyczerpania, poezja w locie? Symbolizm był — patrząc z odległości epoki — amortyzatorem, prądem hamującym nurt absolutności celów i bezwzględnej wolności wyobraźni, w który poezję wwiódł romantyzm i którym dzisiejsza poezja się toczy. Symbolizm i jego dwudziestowieczna konsekwencja, *poezja czysta*, to były próby przykrojenia nieskończoności do doznań, wrażeń, tych możliwości psychiki, próbą zastosowania wyobraźni jako szkła powiększającego każdą drobinę wzruszenia. Czystość poezji, autonomiczność słowa, odrębność poetyckiego języka, czymże jest, jeśli nie próbą oprawienia w ramy żywiołu?

Bogowie poezji nowożytnej, Rimbaud i Lautréamont, byli we Francji a po-

przez Francję w Europie dopowiedzeniem, konsekwencją krańcowości romantyzmu. Do tych konsekwencji w naszej poezji doszedł już Słowacki. Lautréamont w *Pieśniach Maldorora* wśród antenatów wizjonerstwa wymienia Krasińskiego z *Irydiona*. Gdyby znał *Króla-Ducha*, ujrzałby te perspektywy, które dopiero własnym szaleństwem otworzył. Rimbaud w *Liście wizjonera* nazywa Wiktora Hugo jednym z patronów rozkiełzania słowa. A przecież Słowacki wcześniej i potężniej niż autor *Legendy wieków* stworzył wizję świata wyzwolonej wyobraźni. Tak. Słowacki to najbardziej niedoceniony polski poeta, mierzony zawsze miarą nie swoją, wtłaczany w kategorie wieszczenia, w ramy narodowej mitologii, gdzie ani się nie mieści, ani nie pasuje, jest przede wszystkim — nie mniej niż Rimbaud, nie mniej niż Lautréamont — prekursorem i natchnieniem nowatorstwa. Jego miejsce nie wśród świętych na ołtarzu, ale wśród wyklętych, czyli wśród żywych.

W poezji światowej symbolizm swoją rolę odegrał. Odegrał ją gorzej lub lepiej, ale z niej nie wyszedł. Był tylko amortyzatorem. Nie zasłonił wielkich celów poezji, nie zamurował dostępu do źródeł. Podniesienie słowa do rangi autonomicznej, do rangi samej rzeczy dopiero w konsekwencjach okazało się drobnostkowością czy nawet aż małostkowością. Słowu podcięto skrzydła, aby nie mogło ulecieć w niekontrolowane niebo wieloznaczenia, aby się pyszniło pawim ogonem po parkach i ogrodach Sztuki. Ale gdzieś jak wyrzut sumienia szemrało źródło wyobraźni nieokiełzanej. Symbolizm nie był w stanie go zagłuszyć. Rimbaud nie został pochłonięty, ale poprzez symbolizm się przebijał.

Nasz modernizm, który był i symbolizmem, i parnasizmem jednocześnie, z tej roli amortyzatora wyszedł niestety. Był totalny. Zagrodził drogę do źródeł. Na źródłach tych bowiem, na źródle najświetniejszej wyobraźni, jaka w Polsce istniała, wybudował sobie świątynię. Do Słowackiego dojść można było tylko poprzez ołtarze moderny. Zachwyt moderny dla *Króla-Ducha* rzuca aż do dzisiejszego dnia cień podejrzliwości na to dzieło, które zamiast wpływać i odradzać się ustawicznie w każdej nowej poezji, jak się odradza Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, stało się sanktuarium sztuki, świątynką hermetyzmu, gdzie odprawiało się nabożeństwo wstajemniczenia w mistycyzm. Wśród przewin moderny to chyba jest największa — zaanektowanie Słowackiego.

Chyba tutaj kryje się ten niezweryfikowany od trzech przynajmniej pokoleń wyrok na Słowackiego. Jest to wyrok nie tylko niesprawiedliwy, ale jest to wyrok nonsensowny. I bardziej jeszcze nonsensowny, niż się wydaje. Bo przecież zaczynamy się dzisiaj wycofywać z niechęci do samej moderny akceptując to, rewidując tamto. Tylko jedno obowiązuje wciąż, niezmiennie. Zachwytu moderny dla Słowackiego nie możemy Słowackiemu wybaczyć. Czyżby za grzechy moderny miał cierpieć wiecznie? Poeta o najgwałtowniejszych skojarzeniach, przesadniach i wyolbrzymieniach, poeta najświetniejszych egzaltacji, oswobodziciel słowa ze wszystkich więzów i rygorów, nieprzyszywany, naturalny prekursor, ba, prekursor ledwie doścignięty niemal wszystkich polskich awangard od futuryzmu począwszy, Słowacki jest wciąż jakimś żenującym kompleksem historii literatury. Nie mieści się w żadnej jej szufladzie. Zawsze i wszędzie jest intruzem. Wrabia go się w powinowactwa czy przeciwieństwa, do których nie pasuje, będąc przede wszy-

stkim samotnością. A przecież wszędzie, od najbardziej oficjalnego podręcznika do najbardziej nieoficjalnego szkicu literackiego, powtarza się stare, nigdy nie odparte i nigdy nie umotywowane dostatecznie przeciwstawienie Mickiewiczowi. Autorowi *Kordiana* zarzuca się, że nie dorównał autorowi *Dziadów*, autorowi *Beniowskiego*, że nie dorównał autorowi *Pana Tadeusza*. A przecież twórca *Beniowskiego* i *Króla-Ducha* jest zagadnieniem poezji całkowicie własnym, niezależnym, nieporównywalnym, a jeśli porównywalnym, to jedynie z takimi dziełami równoległymi, jak *Iluminacje* Rimbauda, *Poezje* Lautréamonta, *Satyr* Wiktora Hugo. Słowacki jest niepodejrzewanym u nas przez nikogo (oprócz Przybosia) prekursorem nowoczesnej poezji europejskiej. Któż śmielej, jaskrawiej od niego określił poezję jako misję specjalną słowa:

I w tym powietrzu jako w dyjamencie
Ukazał się wid... Piękność... córka Słowa...

Któż bardziej nominalistycznie określił cele wyobraźni? A czym, jeśli nie nominalizmem, jest poezja, i ta poezja właśnie kreująca świat każdym słowem do nowego bytu jak do nowego znaczenia? Programowa nieziemskość poezji Słowackiego, jej oderwanie każdym niemal obrazem od realnego pejzażu, przeżycia, wspomnienia, jej wyzwolony i wyzwalający lot przez tereny nietknięte niczyją wyobraźnią, to wszystko stało się jakąś sprawą wstydliwą. Niesprawdzalność, werbalizm... A przecież tutaj niesprawdzalność słowa jest przeciwieństwem werbalizmu, słowo nie jest cieniem rzeczy, ale iskrą zapalającą nowy sens. Nie środkiem do komunikowania się jest, ale narzędziem lotu w nieskończoność, w niemożliwość, w niejasność, a dokąd ma lecieć poezja, jeśli nie do własnych, ledwie, ledwie przez samą siebie przeczuwanych i nigdy nie osiągniętych celów?

Słońce lecące trzymała nad czołem,
A miesiąc srebrny pod nogami gniotła;
Szła nad lasami i leciała dołem
Nad chaty, jako komeciana miotła;
Tęcze ją ciągłym oskrzydlały kołem,
W słońcu girlandy niby z kwiatów plotła
I na powietrze rzucała niedbale
Perły — jaśminy i maki — korale.

Każda strofa Słowackiego to zachłyśnięcie się nurtem nieskończoności wiodącym dokąd? — wszędzie.

Lotność poezji Słowackiego to najoryginalniejsza karta polskiej literatury. Niewiele literatur taką kartę posiada. Ale to także program poezji. Program nieprześcigniony i nigdy nie zrealizowany. Bo Słowacki nieprześcigniony jest w swoim maksymalizmie. Kierunek lotu jego wyobraźni jest nadal aktualny. Wielkie wizje poetyckie, powstające współcześnie w świecie, wizja *Anabazy* czy też wizja *Pióra z ognia* np., są skonstruowane na tej samej zasadzie, co wizje Słowackiego. Są z założenia niesprawdzalne, jakimikolwiek kryteriami pozawyobraźniowymi. Są niesłużebne, to ich pierwsza cecha. Są lotne, i tak

samo jak wizje Słowackiego nie związane z żadnym ze światów, bo same są światem dla siebie.

Przed młodą poezją polską stoi zadanie — odkrycie Słowackiego. Nie historyczne, ale żywe dzisiejszym zapotrzebowaniem na wolny, nieskrępowany lot wyobraźni. Będzie to odkrycie wspaniałe i owocniejsze niż niejedno odkrywanie Floryd bajecznych.

Zbigniew Bieńkowski

ZIELONE PTAKI

Jan Śpiewak: *Zielone ptaki*. Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 85.

Wiatr to prąd powietrza wywołany różnicą ciśnienia.
Mikrocząsteczki powietrza uderzając o siebie tworzą oddech niewidzialny.
(. . . . . .)
Czasami — to pomruk rozgniewanych komet.
Czasami — orkiestra krasnoludków grająca na fletach.
(Wiatr)

Oto jeden z przekrojów poezji Śpiewaka. Przekrój, który uwidacznia dwa krańce jego wyobraźni i języka. Biegun abstrakcyjnej, niemal „podręcznikowej" formuły opisowej i biegun — tamtemu przeciwstawny — lirycznego obrazu. Napięcie pomiędzy nimi ma charakter, by tak rzec, dialektyczny. Obydwa są elementami układu „polemicznego". Prawdzie wypowiedzianej w języku stylizowanym dyskursywnie zostaje przeciwstawiona prawda poetycka. Definicji „ścisłej" — definicja wywiedziona z doświadczeń wyobraźni. „Wiedzy" — liryka. Styl Śpiewaka kształtuje się w polu wzajemnego oddziaływania tych biegunów. Jest on funkcją takiej koncepcji poezji, która zadania mowy poetyckiej ujmuje w stosunku do innych form aktywności kulturalnej. W nawiązaniu i w równoczesnej opozycji do nauki i filozofii. Śpiewak nie opowiada się jednoznacznie ani za poezją, która byłaby równie ścisła i przyległa do rzeczy, jak empiryczno-naukowy opis, ani za poezją, budującą własny suwerenny świat z tworzywa wyobraźni. Jego koncepcja poezji jest dramatyczna: łączy obydwie postawy, nie stępiając przy tym przeciwieństw. Śpiewak chce obydwie — właśnie w dramatycznym napięciu — utrwalić w mowie poetyckiej. Nie rozstrzyga sprzeczności, lecz traktuje ją jako temat liryczny i czyni z niej podstawę stylu. Antynomia wyobraźni i nazwy przyrodniczo ścisłej jest jednym z centralnych motywów *Zielonych ptaków:*

Z metaforą na ramieniu byłoby łatwiej.
Mógłbym drzewo przenosić z miejsca na miejsce.
Dać mu zdolność myślenia. Wmówić czułość.
Skojarzyć z balkonem, samolotem, z biedronką.
Mógłbym. Ale ja chciałbym konkretnie, rzeczowo,
jak czyni przyrodnik i filozof. Żeby istniało.

Tęsknota do takiej nazwy ma więc wyraźne uzasadnienie: wyobraźnia, wprowadzając do świata humanistyczne zależności, zniekształca go, narzuca bezprawnie obce właściwości, odbiera mu niezawisłe istnienie. Nie trudno spostrzec, że motyw ten — obecny w wielu utworach Śpiewaka — bliski jest poglądom, jakie wypowiedział Robbe-Grillet w słynnym eseju *Natura, humanizm, tragedia* (tłumaczenie drukowało *Życie Literackie*). I tu, i tam chodzi o to samo: o to, by naturę oswobodzić z humanistycznych wmówień, by przedstawić ją w postaci możliwie niezależnej, odrębnej od wyobrażeń ludzkiego podmiotu. W konsekwencji zaś: by zlikwidować konflikty między człowiekiem a humanistycznie sprepa-

rowaną naturą. Śpiewak nie ogranicza się do wprowadzenia tego tematu. Próbuje wyciągnąć z niego praktyczne wnioski. Programowo dąży do języka odmetaforyzowanego. Chce nazywać, nie pseudonimować. Usiłuje dokładnie i drobiazgowo opisywać. W jego stylu dużą rolę odgrywają rozbudowane szeregi wyliczeń, które nadają opisowi charakter s u m y elementów, uniezależniają go od porządkującego zamysłu, od narzuconej (metaforą) konstrukcji.

Z drugiej strony:

Moja wyzwolona wyobraźnia tworzyła światy według siebie. Tam panowały jej własne prawa, jej własne zwyczaje (...) Pory roku, przedmioty, rzeczy dotykalnie i przeczuwalnie zmieniały sowej oblicze. Patrzyły innymi oczami. Kazały inaczej się nazywać. Wobec nich byłem bezradny.

(O wyobraźni monolog)

W cytowanym utworze — w innych o podobnym temacie także — Śpiewak mitologizuje wyobraźnię. Przeciwstawia ją podmiotowi lirycznemu („nie chcę, aby mnie wyzwalała moja wyobraźnia. Chcę kierować wszystkim sam"), przedstawia ją jako byt autonomiczny, jako rzeczywistość zasadniczo odrębną od „ja" i równocześnie dążącą do panowania nad nim. Czyni z wyobraźni samodzielną „osobę", traktując ją nie jako właściwość podmiotu, lecz jako partnera, z którym się walczy lub któremu się ulega. Ściślej: któremu się ulegało dawniej i którego się przezwycięża dziś. Albowiem mit wyobraźni jest w utworach Śpiewaka złączony nierozdzielnie z czasem przeszłym; z czasem teraźniejszym wiąże się natomiast drugi człon opisywanej antynomii: postulat nazwy przyrodniczo ścisłej. Tak zarysowuje się ta antynomia w sferze tematów lirycznych. W rzeczywistej teraźniejszości poezji Śpiewaka obydwa jej bieguny nawzajem się dopełniają. Nie wykluczają się, lecz — konfliktowo — współistnieją. Charakterystycznym świadectwem tej dramatycznej koegzystencji jest w *Zielonych ptakach* chwyt, który określić by można jako sytuacyjną kompromitację języka metaforyzowanego.

Spotkałem przydrożny głaz na polu.
Dodałem mu skrzydła, ogon, berło i koronę.
To wszystko zrobiłem z gałęzi i liści.
Potem przystroiłem go w falbany.
Ubrałem w ubiór pyszny i kolorowy.
To zrobiłem z tarniny, jemioły i jarzębiny.

Uczyniłem go zwiewnym, ociężałym i wiotkim.
Wreszcie wyrzeźbiłem mu twarz i nadałem imię.
Teraz siedzimy obok siebie zgorzkniali i niezadowoleni. *

W innym utworze poeta wypowiada zdanie: „drzewa klaszczą gałęźmi". Wywołuje ono cmokierską uciechę zebranych przy stole gości. I tylko same drzewa okazują całkowitą obojętność na tę metaforyczną propozycję. Nie chcą nawet zaszeleścić. Jest to zabieg bardzo często stosowany przez Śpiewaka. Zachowania się przyrody jak gdyby zadają kłam językowi poetyckiemu, niczym Diogenes — empirycznie zaprzeczają paradoksom „mowy ozdobnej". Autor *Zielonych ptaków* kwestionuje wartość samej zasady metaforyzacji, przeciwstawia się jej w imię — użyjmy tego terminu — „realizmu", w imię „prawdy" rozumianej jako zgodność obrazu z układem sprawdzalnym w doświadczeniu życiowym czy naukowym. Stąd wielce znamienny motyw niepotrzebnego poety z „wymyśloną metaforą w dłoni", który przewija się poprzez utwory Śpiewaka. Postawa ta pozostaje w stosunku zaprzeczenia do tendencji, jakie reprezentowała awangarda. Peiper i jego towarzysze oparli swoją koncepcję słowa poetyckiego na opozycji: nazwa — pseudonim, uznając w liryce naturalną wyższość tego ostatniego. Śpiewak pozostaje w obrębie tego przeciwstawienia, ale chciałby dać prymat nazwie. Podkreślam: chciałby. Albowiem styl jego nie rodzi się z rozstrzygnięć, lecz z ciągłej rozterki.

Nie tylko ta antynomia określa poetykę *Zielonych ptaków*. Działa tu jeszcze inna, zawsze zresztą obecna w liryce Śpiewaka **. Antynomia intymności i retoryki. Poezja autora *Wierszy stepowych* i *Doświadczeń* łączy ściśle sferę „prywatności" ze sferą „działań publicznych" podmiotu lirycznego. Sytuację intymnego wynurzenia z s y-

* Podkreślenie moje — *J. S.*

** Por. Stefan Lichański: *Plon doświadczeń*, w tomie *Literatura i krytyka*. W-wa 1956; str. 330—334.

tuacją przemówienia. Jego wypowiedzi podporządkowane są równocześnie dwojakiej intonacji — kameralnego wyznania i oratorskiego monologu:

Pisałem o chmurach, o milczeniu.
Pisałem o drobnym, dźwięczącym listku.
Pisałem o drzewach śpiewających w polu.
Ludzie o szklistych sercach,
ludzie o wysubtelnionym węchu
latami wmawiali mi wstydliwość uczuć.
Pisałem o chmurach, które odjeżdżają.
Pisałem o milczeniu, które dźwięczy
w tłumie.
Pisałem o drzewach, biegnąc ulicami.
A przecież chciałem napisać, jak bardzo
tęsknię za tobą.
Pisałem o chmurach, o milczeniu,
o wędrujących drzewach.

Śpiewak organizuje konsekwentnie taki model liryczny, w którym osobiste przeżycia ulegają — by tak powiedzieć — uspołecznieniu poprzez fakt włączenia ich w strukturę wypowiedzi z natury swojej przeznaczoną dla „audytorium". Bogaty arsenał środków retorycznych występujących w *Zielonych ptakach* jest organicznym elementem poetyki Śpiewaka, wiąże się ściśle z jego postawą liryczną, której manifestacja wymaga określonych warunków społecznego kontaktu. Narzucając osobistym wyznaniom tok retorycznego okresu, formując intymne zwierzenia według porządku rozbudowanej, obfitującej w powtórzenia i anafory, opartej na litanijnej równoległości intonacyjno-składniowej — frazy, Śpiewak jak gdyby nadaje swoim utworom znamiona enuncjacji mających doniosłość pozajednostkową, ważnych w szerszym zakresie. Można by powiedzieć, że przez sposób wypowiadania się socjalizuje niejako własne treści liryczne, „prywatność" podnosi do rangi „publicznej". Jego wiersze utrwalają w sobie scenerię przemowy, jego język zrośnięty jest nierozdzielnie z gestem oratora. W utworach Śpiewaka ważną rolę, na równi z wyznaniem, odgrywa sytuacja, w której to wyznanie zostaje wypowiedziane. Stylizacja zastosowana przez niego wydaje się być naturalną formą wyrazu dla postawy dogmatycznej, naturalnym kształtem dla prawd usankcjonowanych, gotowych i pewnych. Wszak retoryka jest zespołem środków skutecznego oddziaływania na adresatów, którym chce się przekazać formuły już ukształtowane, niedyskusyjne (a przynajmniej pozornie dyskusyjne), gwarantowane. Jest ściśle złączona właśnie z sytuacją przemowy, a więc z takim monologiem, który nie dąży do przeobrażenia się w dialog.

Jednakże elementy retoryczno-oratorskie* w poezji Śpiewaka nie dają się charakteryzować w taki sposób. Styl prawd gotowych zostaje tu nałożony na liryczny wywód, wyrażający wątpliwości i rozterkę, nasycony zapytaniami i niedopowiedzeniami. Pointa w utworach Śpiewaka jest niemal z reguły intonacyjnym zaprzeczeniem toku retorycznego, wprowadza do niego dramatyczne zakłócenie, akcent niepewności, nierozstrzygnięte pytanie:

Jak słowa usynowić?
Szukać znaczenia w słownikach?
Naiwnie dziecięco seplenić?
Przebierać w surduty powagi?

Styl retoryczny jest więc w *Zielonych ptakach* podszyty antyretorycznością. Oratorski monolog pulsuje podskórnie zmiennym rytmem intymnego dialogu. Ściera się z nim nieustannie opozycyjny nurt dyskusji lirycznej, którą „ja" toczy z samym sobą. Podmiot-mówca, postać pozornie monolityczna, jest w rzeczywistości osobą dramatyczną, przeżywającą wątpliwości, żarliwie r o z w a ż a j ą c ą. Właśnie — rozważającą. To określenie najdokładniej oddaje naturę wypowiedzi poetyckich Śpiewaka. *O krwi*, *O pamięci*, *O tworzeniu elegijnie*, *O myśli* — oto niektóre tylko przykłady utworów, które ze szczególną wyrazistością realizują ów charakterystyczny styl rozważań. Choć poezja autora *Zielonych ptaków* stała się obecnie znacznie bardziej niż w przeszłości — sentencjonalna, skłonna do ujęć epigramatycznych, to przecież nie cechuje jej bynajmniej dążność do fi-

* Gwoli ścisłości wyjaśniam, że przymiotnik „retoryczny" odnosi się do zjawisk stylistycznych, natomiast określenie „oratorski" oznacza pewną sytuację społeczną skrystalizowaną w takim stylu. Chociaż przemowa jest najbardziej naturalnym podłożem stylu retorycznego, to przecież może on utrwalać w sobie całkiem odmienne sytuacje socjalne.

lozoficznych rozstrzygnięć. Przeciwnie — Śpiewak zmierza do prezentowania skłóconych racji i postaw, prawda filozoficzna interesuje go w postaci polemicznej. Szukanie „definicji" pośród wielu możliwych i sprzecznych, a nie sama „definicja" — jest treścią jego utworów. Stąd rozważanie. Występuje ono nie tylko w utworach refleksyjnych, zbudowanych z materii pojęć i poglądów, pojawia się także jako chwyt utajony w utworach o charakterze opisowym. Rozważanie wydaje się być podstawową formą liryki Śpiewaka, jej uniwersalną zasadą. Prowadzi ta zasada do intelektualizacji poezji, podporządkowuje obraz, nawet jeśli jest on zbudowany jako luźny łańcuch wyliczeniowy, dyscyplinie myślowej, kompozycji skrytej pod powierzchnią, niedostrzegalnej, ale wnoszącej organizację do świata poetyckiego, którym pozornie rządzą kapryśne prawa kalejdoskopu.

Wyobraźnia — nostalgia za nazwą ścisłą. Intymność — retoryka. Nie tylko te bieguny wyznaczają poetykę *Zielonych ptaków*. Liryczne „teraz" i epickie „dawniej" stwarzają trzecią antynomię:

Dnia tego a tego, data obojętna,
Wyszedłem z domu, aby już nie wrócić.
Drogami unosiłem nogi.
Pociągi wiozły jak najdalej.
Goniła mnie wojna.

Liryka Śpiewaka powstaje z materiału wspomnień i minionych doświadczeń. Drąży przeszłość, wciąż usiłuje odnaleźć jej sens, odkryć wyjaśniającą perspektywę. Krystalizuje się w rozpiętości czasowej pomiędzy światem utrwalonym w pamięci a jego „dzisiejszą" oceną. Pomiędzy nieuporządkowanymi doświadczeniami przeszłości a „dzisiejszym" tej przeszłości mitem lirycznym. Pomiędzy surowymi „faktami" a próbą uświadomienia sobie przez podmiot liryczny praw własnej biografii. Konfrontacja tych dwóch czasów, ich wzajemne określanie się i przenikanie stanowi jedną z zasadniczych właściwości poezji Śpiewaka. Odbywa się tu nieustanny proces przeobrażania „epickich" faktów w liryczne wartości. Proces konstruowania *curriculum vitae* z tworzywa ubiegłych doświadczeń. Ale te bynajmniej nie chcą posłusznie układać się w rysunek uporządkowanej biografii. Wyłamują się, dążą do zachowania nieskrępowanej wolności. Chcą po prostu być, a nie znaczyć. Domagają się surowego zapisu bez mitologizującego komentarza. Śpiewak respektuje te roszczenia, nie rozwiązuje sprzeczności — zachowuje dramatyczny konflikt między przeszłym faktem a teraźniejszym „wmówieniem". Unika jednoznacznych formuł wyjaśniających. Raczej pyta o sens minionego, niż go znajduje.

Jego poezja nie dąży do likwidacji napięć, jakie ją powołały do życia, przeciwnie — usiłuje je zatrzymać i utrwalić w swoim kształcie. Jest to liryka świadomie nie przezwyciężanych antynomii.

Janusz Sławiński

LIRYKA JEDERMANNA

Ireneusz Iredyński: *Wszystko jest obok*. Warszawa 1959. „Iskry"; str. 66.

Tytuł tomiku Iredyńskiego nie jest przypadkowy. Wydaje się bowiem, że streszcza się w nim w zasadzie postawa poetycka autora. *Wszystko jest obok* — to już określa bohatera tej liryki. Kimże on jest? Już z tytułu można wywnioskować, że egotystą. Ale jakim egotystą? Egzotyzm ów, raczej dziwny, dość niecodzienną zyskuje realizację poetycką.

Bohater Iredyńskiego nie jest bowiem takim egotystą, do jakiego przyzwyczaiły nas dzieje polskiej literatury. Nie jest romantycznym outsiderem, który buntuje się przeciwko światu, przeciwstawiając mu swoje przeżywanie. Szuka innych motywacji myślowych dla swej obcości. Jest tu ona

zjawiskiem ponadindywidualnym. W najbardziej charakterystycznym pod tym względem wierszu poeta głosi:

Zostajemy w białym pokoju
odarci z ubrań wszelkich ideologii.
Krople deszczu pobrzękują o szyby
jak narzędzia operacyjne.

Poddani operacji ciszy
my planety krążące wokół własnej osi —
Nie znamy zbliżenia innych.
Pozostajemy zamknięci.

Po spełnieniu funkcji zapłodnienia,
po nauczeniu łaciny syna córki
zostajemy poddani operacji ciszy.

Krążymy od ściany do ściany
obcy nawet murom
złączeni połamanym cieniem.

(Obcość)

Wiersz ten (quasi-sonet) — jeden z najciekawszych w tomie i najbardziej dla niego reprezentatywnych — jest dostatecznie wieloznaczny, by prowokować do różnorakich interpretacji (można go odczytać jako eufemiczne określenie śmierci). Interesujący on jest jednak przede wszystkim ze względu na przedstawionego w nim bohatera lirycznego. Powraca pytanie: kimże on jest. Jego egzystencja jest na pierwsze wejrzenie nieokreślona. Trudno też wydedukować coś na ten temat z form językowych. Służą one raczej maskowaniu niż uwydatnianiu postaci podmiotu — choć nie ma wątpliwości, że konsekwentnie utrzymana pierwsza osoba liczby mnogiej pełni tu inne funkcje niż w tzw. liryce chóralnej, w której występuje podmiot zbiorowy. Sugeruje tu pewną ogólność. I rzeczywiście, pojawiające się w wierszu zdania mają charakter jakby „zdań ogólnych", odnoszących się nie do jednego zdarzenia czy jednego przeżycia konkretnej osoby. Formułują one jakby powszechnie obowiązujące „prawidłowości", odnoszące się tak do konkretnego bohatera, jak do kogokolwiek innego. Ogólność owa wyraża się w wierszu pośrednio — poprzez system środków poetyckich, które bądź określają zjawiska powracające, bądź mają charakter egzemplifikacyjny. Każda z metafor naprowadza na jakieś znaczenie szersze, ważna jest o tyle właśnie, o ile sugeruje coś więcej, niż sama znaczy. Nie działa tu jednak zasada symbolu: „symbol jest niesmaczny jak hetera udająca dzieweczkę" — powiada w jednym z wierszy Iredyński. Funkcję metafory pełnią tu zresztą sformułowania, dające się odczytywać dosłownie — np. „po nauczeniu łaciny syna córki". Jest to synekdocha, wskazująca szereg innych tzw. codziennych czynności, znów nieokreślonych, znów bardzo ogólnych.

Wydaje się, że analiza *Obcości* naprowadza na odpowiedź, kto jest bohaterem wierszy Iredyńskiego, i pozwala stwierdzić, jaki kształt poetycki przybiera u niego formuła „wszystko jest obok". Tutaj bowiem wszystko jest nie obok mnie, ciebie, jego czy kogokolwiek innego. Wszystko jest obok — k a ż d e g o. W liryce Iredyńskiego bowiem obcość nie jest właściwością tego czy innego outsidera. Jest właściwością ogólną, właściwością Quidama, Jedermanna. Właśnie ów k a ż d y, ów k t o ś jest ciągłym bohaterem omawianego tutaj poety. Można by powiedzieć, że jest nim Józef K. czy jakiś pan X., nie odznaczający się niczym szczególnym spośród milionów sobie podobnych. W liryce Iredyńskiego panują do końca doprowadzone porządki demokratyczne: wobec problemów metafizycznych wszyscy są równi. Każdy jest obcy wobec każdego, każdy jest obcy wobec każdej rzeczy — „my planety krążące wokół własnej osi".

Obcość, stanowiąca fundament wznoszonego w liryce Iredyńskiego świata poetyckiego, nie ma charakteru indywidualistycznego. Bohater liryczny, będący jej nosicielem, nie jest tu nigdy konstruowany jako autorskie medium. W sensie tradycyjnym poezja Iredyńskiego jest bezosobista, skrajnie obiektywistyczna. Powiązanie tej właśnie bezosobistości z postawą, która zwykle prowadziła do liryki bardzo emocjonalnej, wydaje się najciekawszym w wierszach Iredyńskiego eksperymentem.

Obiektywizm, to, co Hugo Fridrich w swej ciekawej książce *Die Struktur der modernen Lyrik* nazywa dehumanizacją liryki, szczególnie ostro zarysowuje się w dwu krótkich poematach: w *Pieśni o śmierci Feliksa* i zwłaszcza w *Dniu Ireneusza*. Obydwa są próbą konstrukcji Jedermanna jako bohatera lirycznego: pierwszy — poprzez

przekrój jego biografii, drugi — poprzez relację jednego jego dnia.

Obojętnie gdzie Feliks żył
w pałacu czy w czynszowej kamienicy
na podwórzu której wytwórnia jest
figur gipsowych na groby
— — — — — — — — — — — — — — —
Opowiedziałem historię zwykłego człowieka
zamiast liry był stukot tramwai
to był zwykły człowiek
(Pieśń o śmierci Feliksa)

Ciekawszy od poematu pierwszego, w istocie dość jeszcze szorstkiego reportażu poetyckiego, jest *Dzień Ireneusza*, utwór także bardziej charakterystyczny w interesującym nas względzie. Tytuł sygnalizuje treść autobiograficzną. Poeta tworzy jakby „obiektywnie" swoją postać, nie wyraża, ale opisuje siebie. Nie wyróżnia swej osoby z otoczenia, jest jednym z wielu, jest także Jedermannem.

W tym obiektywizmie wyraża się w sposób niedwuznaczny zależność od Różewicza *, który dla młodych poetów jest tym, czym Staff był dla debiutujących Skamandrytów. W omawianym tu tomie daje się obserwować przechodzenie od terminatorstwa u autora *Form* do ciekawego kontynuowania jego poetyki. Widziałbym je właśnie w interesującym ujmowaniu owego obiektywizmu. Pojawia się on nie w relacji: wiersz — i odtwarzane przezeń zjawiska, stanowi bowiem wewnętrzną właściwość utworu, funkcjonującą w obrębie wchodzących w jego skład elementów. Przez obiektywizm rozumiem tutaj swoistą autonomię świata przedstawionego, jego jakby niezależność od krepującego podmiotu. Autonomię tę uzyskują nawet najbardziej wymyślne i niesprawdzalne wizje. Nie jest ona bowiem sprawą ani „realistycznego", ani „fantastycznego" obrazowania. Tym bardziej że świat poetycki Iredyńskiego znajduje się między dwoma — w tym wypadku tylko pozornie przeciwstawnymi — biegunami: między tendencją do upowszednienia i tendencją do uniezwyklenia. Zjawisko samo jest znane i dość powszechne w literaturze współczesnej. Wydaje się, że przybierać ono może dwie postaci. Przypadek pierwszy nazwijmy ekspresjonistycznym. Pisarz przedstawia banalny codzienny świat — jednakże nie realistycznie. Udziwnia go. „Dziwność" owa nie stanowi jednak jego właściwości przyrodzonej, pochodzi od percypującego podmiotu. Czynnikiem regulującym, nadającym kształt nawet najbardziej powszedniemu zjawisku są doświadczenia percypującej jednostki. Dużo ciekawszy jest przypadek drugi, który nazwać by można kafkowskim. Dziwność jest tutaj obiektywną właściwością świata — nie powstaje dopiero z interpretacji dokonanej przez podmiot. Ów dziwny, himerycznie zdeformowany świat znajduje się ponad nim. Jest konstrukcją, w którą wprowadzony zostaje bohater — nie jego ulotną wizją. Konstrukcją, której prawa go obowiązują. W obydwu przypadkach napięcia pomiędzy światem przedstawionym a podmiotem kształtują się inaczej. W przypadku pierwszym podmiot zaznacza nieustannie momenty swojej ingerencji w kreowaną rzeczywistość (można by powiedzieć, że jest tu pisarz stwórcą w katolickim rozumieniu Boga: nieustannie sprawuje pieczę nad tym, co utworzył). W przypadku drugim świat kreowany istnieje jakby niezależnie od twórcy, rządzi się swymi własnymi prawami (jest tu więc pisarz Bogiem w rozumieniu deistycznym: pozostawia świat kreowany jego własnemu biegowi). W praktyce poetów zwycięża zazwyczaj postawa pierwsza, gdyż odpowiada bardziej „duchowi" liryki. Tym ciekawsze są więc próby realizowania postawy „deistycznej". Wydaje mi się ona najistotniejszym czynnikiem w poezji Iredyńskiego, który nie stroni od najbardziej nawet niezwykłych pomysłów. Ginie sprzeczność między powszedniością a udziwnieniem, świat poetycki budowany jest na zasadach monistycznych. Udziwnienia podlegają obiektywizacji, są pozapodmiotowe:

Parowóz codziennie wjeżdżał
do jego pokoju
Pokoju o 9 metrach kwadratowych

* Żeby się przekonać, że przybiera ona czasami postać naśladownictwa, wystarczy przeczytać choćby następującą strofę:

Nauczeni rozróżniać dobro od zła
samolot od kołyski
trafiamy na dolinę
zalaną wapnem
(Nauczeni)

Skulony w kącie
wdychał sadzę zdarzeń
Koła obracały się tak blisko głowy
(Parowóz w pokoju)

W poprzek ulicy
wyrastają ręce
wyraziste jak słupy światła
To zapora

Ręce nie chwycą jabłek
ręce ludzi skrzywdzonych
Mogą być własnością Abla
Joanny Dziewicy
lub zastrzelonego w licznych wojnach
(Droga po kole)

To pewne, że zaznaczają się tutaj wpływy Różewicza, który jest patronem poczynań poetyckich Iredyńskiego. Jednakże równie istotna wydaje mi się próba budowania świata poetyckiego na zasadach kafkowskich. Związek z autorem *Kolonii karnej* wyraża się w połączeniu bohatera-Jedermanna z obiektywizacją świata poetyckiego, budowanego na zasadach kreacjonizmu. *Wszystko jest obok* to najbardziej z ducha Kafki wyrosły tom wierszy, jaki zdarzyło mi się czytać.

Łączenie chwytów upowszechniających z uniezwykleniami określa nie tylko świat przedstawiony. Tendencja ta działa także w zakresie języka poetyckiego. Iredyński stosuje na ogół Różewiczowską technikę wersyfikacyjną. W sposób charakterystyczny jednak uzupełnia ją o jeden element, przez który osiąga dość niezwykły efekt (zwłaszcza w *Dniu Ireneusza*). Regularnie bowiem odchodzi od przestrzeganej na ogół w szkole Różewicza zasady rozczłonkowania frazowo-intonacyjnego. Upowszednienie polega tu na naśladowaniu toku prozy, udziwnienie zaś na wprowadzeniu czynnika, który nieustannie ten tok prozatorski zakłóca. Funkcję tę powierza Iredyński powtarzającym się przerzutniom, które urastają tutaj do rangi czynników sygnalizujących formę wierszową (występują tu więc w innej funkcji niż zazwyczaj):

Stado psów przebiegało pyski
ich były podniesione
niby małe kusze godzące
w niebo
liście które zdawały się
być spadającymi strzałami
po łące koń cwałował bił
kopytami w kretowiska chmury
pyłu podnosiły się znad ziemi
opadając odsłaniały rumowiska
traw
stado psów zniknęło w zaroślach
zwiastujących las
(Dzień Ireneusza)

Jest to niewątpliwie zjawisko oryginalne (potwierdziła to kompetentna w tej materii badaczka wersyfikacji, kiedy jej na tomik Iredyńskiego zwróciłem uwagę). Trudno jednak w chwili obecnej powiedzieć, czy ono się utrzyma, praktyka ta jest bowiem dość ryzykowna i grozi chyba monotonią. Trudno zresztą teraz wyrazić zdanie jednoznaczne o poezji Iredyńskiego w ogóle. Niewątpliwie jest interesująca, mimo daleko idących zależności od Różewicza i mimo tego, że w omawianym tu tomiku znajduje się wiele wierszy zdecydowanie niedobrych (bardzo zły jest cykl grotesek). *Wszystko jest obok* da się chyba ocenić właściwie dopiero w kontekście następnych książek poety.

Michał Głowiński

HISZPANIA ZE SNÓW

Federico Garcia Lorca: *Poezje wybrane*. Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 152.

Mam notatnik literacki, który prowadzę od wielu lat. Pierwsze zapiski pochodzą z grudnia 1945 roku, kiedy to leczyłem się w angielskim szpitalu wojskowym w Lubece i zawsze w sobotę po południu, korzystając z wychodnego, wędrowałem do Biblioteki Miejskiej, aby zaopatrzyć się w lekturę na cały tydzień. Pewnego razu stary Niemiec, dyrektor biblioteki, poliglota i miłośnik

poezji w jednej osobie, wcisnął mi do ręki cieniutką książeczkę, która — jak się wyraził — tylko cudem mogła trafić krótko przed wybuchem wojny z Paryża do hitlerowskiej Stadtbibliothek. Były to *Cinq Romances gitanes* Federica Garcii Lorki, wydane w roku 1939 własnym sumptem tłumacza, pana Guy Levis-Mano. Naziwsko hiszpańskiego poety nic mi wtedy nie mówiło, ale po przeczytaniu tych pięciu wierszy z wydrukowanym obok tekstem oryginałów byłem zafascynowany i pod świeżym wrażeniem zapisałem w notatniku: „Cóż za metafory, cóż za fantastyczny, księżycowy świat pożądania i smutku, miłości i śmierci! Hiszpania z poetyckich snów". A kilka lat później dodałem na marginesie wzięte z jakiejś francuskiej książki powiedzenie słynnego malarza-surrealisty, Salvadora Dalí: *„Lorca c'est le phénomène poétique dans son intégralité"*.

Od tamtych czasów czytałem dziwnego Andaluzyjczyka w różnych językach i — prawdę mówiąc — każdy Lorca był inny, często do siebie niepodobny. U nas w Polsce mamy też trzech Lorków — Słobodnika, Zofii Szleyen i Ficowskiego, z których chyba ten ostatni jest najprawdziwszy. Ficowski najlepiej zachowuje rytm i pewną „szorstkość" oryginału. Dobrze się więc stało, że najobszerniejszy, jak dotychczas, polski wybór poezji Lorki, ogłoszony przez Państwowy Instytut Wydawniczy, ukazał się właśnie w przekładzie Jerzego Ficowskiego. Mam wprawdzie do tłumacza pretensje o to, że w swoim wyborze po macoszemu potraktował późniejsze wiersze Lorki, że np. z obszernego cyklu *Poeta w Nowym Jorku* dał tylko dwa utwory, a z żałobnego bolera *Opłakiwanie Ignacja Sánchez Mejías* (1935) uwzględnił jedynie fragment, opuszczając m. in. wspaniałą część pierwszą, w której powtarza się złowróżbne: *„A las cinco de la tarde"* — „O piątej po południu", ale nie od razu Kraków zbudowano i w przyszłych, oby rychłych, wydaniach te braki zostaną chyba uzupełnione.

Jak już powiedziałem, Lorca jest poetą dziwnym i przynajmniej w niektórych utworach trudnym dla nas do odczytania. Złożyło się na to szereg powodów zarówno natury osobistej, jak też etnicznej, historycznej i literacko-warsztatowej. Trzeba im poświęcić nieco uwagi, żeby móc rozeznać się w oszałamiającym gąszczu Lorkowskich metafor, obrazów i poetyckich skojarzeń i ocenić ich egzotyczne piękno.

Życie Lorki, syna multimilionera chłopskiego pochodzenia, pełne było bolesnych zagadek i tajemnic, od homoerotycznej miłości do Salvadora Dalí po śmierć z rąk faszystowskich siepaczy generała Franco, której bezpośredniej przyczyny znany francuski biograf i badacz dzieł poety, Jean-Louis Schonberg (*Federico Garcia Lorca. L'Homme — L'Oeuvre*, Paris 1956), upatruje w zemście osobistej, nie wykluczając zresztą pośredniego działania pobudek politycznych. W każdym razie homoerotyzm autora *Czarującej szewcowej*, literacko udokumentowany w *Odzie do Salvadora Dalí*, *Odzie do Walta Whitmana* i w ogłoszonej do dziś tylko we fragmentach sztuce scenicznej *El Publico*, znajduje mniej lub więcej zakamuflowany wyraz w wielu dziełach Lorki, kryjąc się pod różnymi zastępczymi postaciami i symbolami (np. falliczny symbol ryby) i przyczyniając się do zaszyfrowania szeregu utworów lub fragmentów. Znamienna jest pod tym względem romanca o świętym Michale, efebie „trzech tysięcy nocy", pachnącym „kolońską wodą" i pokazującym „piękne uda", władcy „liczb nieparzystych", które grają — jak wiadomo — szczególną rolę w świecie inwertytów.

Ale wyjaśnienie symboli, obrazów i aluzji w twórczości Lorki zbliża nas tylko o jeden, na pewno nie najważniejszy, krok do jej zrozumienia. O wiele istotniejsze jest zawarte w niej bogactwo hiszpańskiego folkloru, które Lorca odkrył dla swojej sztuki głównie dzięki muzyce. Jako znakomity wirtuoz — pianista i gitarzysta, jako śpiewak i godny uwagi kompozytor, młody poeta, w dużej mierze pod wpływem swego mistrza i przyjaciela, Manuela de Falli, zaczął zbierać ludowe pieśni do tańca i romance, andaluzyjskie *„coplas"* i *„peteneras"*, katalońskie i galicyjskie *„sardanas"*, *„alboradas"*, *„alalas"* i in. Ich elementy formalne i treściowe, wykazujące wiele cech arabskich i cygańskich, odnajdujemy — oryginalnie przetworzone — już we wcześniejszych utworach Lorki, a zwłaszcza w cyklu wierszy *Śpiew andaluzyjski (Cante jondo*, 1921) i w *Romancach cygańskich (Romancero gitan)*, pochodzących z lat 1924—1927.

Wiersze te, liryczno-impresyjne mi-

niatury i ballady pełne dramatycznych konfliktów i spięć, oddają wiernie gwałtowność i nostalgię, rytm i raptownie urywające się kadencje andaluzyjskiej muzyki, andaluzyjskiej pieśni z jej typowymi refrenami i powtórzeniami. Umiłowanie życia i wolności, pogarda śmierci, stoicyzm i duma, pomieszane z wybuchowym temperamentem, lekkomyślnością i skłonnością do okrucieństwa, marzycielskość i fantazja obok dużego poczucia rzeczywistości, skostniały konserwatyzm i anarchiczna rewolucyjność, zmysłowy stosunek do obiektów kultu religijnego, oscylujący między zabobonną dewocją i fatalizmem a buntowniczym bluźnierstwem — wszystkie te cechy charakterystyczne dla hiszpańskiego ludu stanowią też o tematyce, kręgu wyobrażeń i uczuć, atmosferze i kolorycie *Śpiewu andaluzyjskiego* i *Romanc cygańskich.*

Zgodnie z ludowo-bajkowym sposobem widzenia świata, z właściwą mu tendencją do animizacji i personifikacji martwych przedmiotów, przyrody, żywiołów itp., u Lorki „kościół pomrukuje w dali jak niedźwiedź z brzuchem pękatym", gitara płacze, drzewo prosi drwala, by odrąbał jego cień, „wieczór śpiewa kołysankę pomarańczom" a księżycowa pełnia „odsłania, czysta i lubieżna, piersi swoje z twardej cyny" i uprowadza cygańskiego chłopca. Ileż prawdziwie ludowej fantastyki w tej *Romancy o księżycowej pełni,* jakaż cygańsko-andaluzyjska zmysłowość i zadziorna duma bije z ballady o *Niewiernej mężatce,* cóż za znakomite wyczucie stylu ludowych szopek i świątków każe poecie ubrać Matkę Boską z *Romancy o policji hiszpańskiej* w piękną suknię burmistrzowej „ze srebrem od czekolady, z naszyjnikiem migdałowym"! Zresztą wiele pierwiastków folklorystycznych weszło też do dramatów Lorki, poety teatru, m. in. w formie piosenek i ballad — do *Yermy,* w której sześć praczek, komentujących zdarzenia, jest ludową odmianą antycznego chóru, lub do *Krwawych godów,* lirycznej tragedii, w której księżyc przejmuje rolę prześladowcy wiarołomnej pary.

Mimo że większość utworów Lorki wyrosła z żyznej gleby folkloru i wykazuje wiele niezatartych śladów swego pochodzenia, to jednak ich poetyka w gruncie rzeczy odbiega daleko od ludowej prostoty i bezpośredniości. Trzeba pamiętać, że Lorca, zarówno jako człowiek teatru, aktor, reżyser i kierownik objazdowej sceny „La Barraca" (w czasach republiki, 1931—1936), jak też jako pisarz był gorącym propagatorem i wielbicielem sztuki hiszpańskiego baroku, o czym świadczy choćby romanca o św. Michale lub sadystyczny fresk poetycki *Męczeństwo św. Eulalii,* żywo przypominający malarstwo El Greca. A gdy w 1927 roku obchodzono 300-ną rocznicę śmierci Luisa de Góngory, mistrza wybujałej metafory, Lorca złożył mu hołd w obszernym odczycie: *La Imagen poética en Don Luis de Góngora,* nazywając go ojcem hiszpańskiej poezji.

Bliższe zbadanie wpływu Góngory na autora *Śpiewu andaluzyjskiego* zaprowadziłoby nas za daleko, ale nie trudno dostrzec, że typowe dla poezji Lorki przeplatanie się bogatej obrazowości z gołą abstrakcją („gdy nasze serca oddadzą żniwo swych westchnień"; „światło — ptak w niezmierzonym gnieździe wszechrzeczy"), zwłaszcza zaś przecinanie się płaszczyzn pojęciowych i pomieszanie różnych sfer zmysłów („krzyk położył się na wietrze cieniem cyprysowym") — spotykamy już, przynajmniej w zasadniczej tendencji, u barokowego poety. Magiczne działanie stylu Lorki — powiada pisarz i krytyk hiszpański, Guillermo Diaz-Plaja (*Federico Garcia Lorca. Estudio critico,* Buenos Aires, 1948) — polega na jego metaforze, lecz nie na metaforze klasycznej, parawanie o dwóch lub trzech ścianach, połączonych zawiasami: tak — jak, lecz na metaforze à la Góngora, na podwójnej wizji, która zespala dwa obrazy zmysłowe w jedną całość („morze, zęby z piany, wargi nieba"; „idę po niebie margarytek"; „biały niedźwiedziu wiatrów, wichrze Północy!"). „Poetycki obraz — wyraził się sam Lorca w wyżej wspomnianym przemówieniu na cześć Góngory — jest jakby wymianą szat, zadań i ról pomiędzy obiektami i ideami natury. Metafora łączy dwa p r z e c i w s t a w n e (podkr. moje — *E. N.*) światy śmiałym skokiem obrazotwórczej wyobraźni."

Tu zbliżyliśmy się do najważniejszego punktu naszych uwag o poetyce Lorki. Określenia: „dwa przeciwstawne światy" i „śmiały skok obrazotwórczej wyobraźni", zakładają dużą rozpiętość metafory, znaczną odległość porównywanych pojęć i przedmiotów, o której pisał kiedyś przed wojną Tadeusz Pei-

per w artykule *Metafora teraźniejszości:* „Im bardziej są odległe i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tym mniej opisowym jest obraz", tym łatwiej wytwarza się „rzeczywistość czysto poetycka" czy „rzeczywistość literacka, samorodna i samorządna", jak ten sam autor pisze w szkicu o nowej poezji hiszpańskiej. Wypadek taki zachodzi właśnie u Lorki, którego wiersze stanowią genialny i na wskroś oryginalny stop treściowych i formalnych pierwiastków ludowych pieśni i ballad z metaforyką zaczerpniętą z jednej strony z arsenału wyrafinowanej poezji hiszpańskiego baroku, szczególnie Góngory, a z drugiej strony z poetyki XX-wiecznej awangardy europejskiej z surrealizmem na czele.

Nie ulega wątpliwości, że pierwsze utwory poetyckie Lorki zebrane w *Księdze wierszy* (*Libro de Poemas*, 1921) powstały pod urokiem modernisty i zwolennika „czystej poezji" („*poesia pura*"), Juana Ramóna Jimeneza, który wraz z Miguelem de Unamuno, Pio Baroją, Ramónem del Valle-Inlán, Azorínem i Antonim Machado należał do tak zwanego przez Ortegę y Gasseta „pokolenia 1898" i wywarł olbrzymi wpływ na całą współczesną poezję hiszpańską. Podobną rolę odegrał też symbolista, „gongorysta" i wielbiciel Verlaine'a — południowo-amerykański poeta, Ruben Darío, rodem z Nikaragwy. Ale młodzi z następnego, godnego uwagi pokolenia literackiego — „pokolenia 1925" — szukali w oparciu o wyżej wymienionych i w artystycznej walce z nimi własnej drogi, która jednych zaprowadziła już nieco wcześniej do ultraizmu i futuryzmu, drugich do gubiącego się w abstrakcjach kreacjonizmu, a jeszcze innych — Vincenta Aleixandre, Luisa Cernudę, Rafaela Albertiego i w pewnej mierze Garcia Lorkę — do surrealizmu. Z tych ostatnich najwybitniejszą indywidualnością pisarską był oczywiście Lorca, którego zawsze pociągały wszystkie środki wyrazu, tradycyjne czy nowoczesne, pozwalające mu — mówiąc słowami José Ortegi y Gasseta (*O dehumanizacji sztuki*, Twórczość, Nr 12, 1957) — rozszerzyć świat „poprzez dodanie do rzeczywistości, która istnieje sama z siebie, kontynentów swej wyobraźni".

Gdy się czyta *Romance cygańskie* czy wiersze z cyklu *Poeta w Nowym Jorku* (*Poeta en Nueva-York*, 1929—1930), to widzi się wyraźnie, w jaki sposób Lorca stylizuje, deformuje i odrealnia rzeczywistość, niekiedy tylko w pewnych fragmentach, niekiedy w całych utworach. Elementy tej rzeczywistości, zaskakująco lub wręcz paradoksalnie pomieszane i zestawione, układają się w fantastyczne wizje. Np. w zakończeniu *Męczeństwa św. Eulalii* „czarne manekiny krawców osłaniają śnieg na polach", w *Żarcie o Don Pedro na koniu* pojawia się w wieczornym krajobrazie jednorożec, który łamie sobie róg o taflę lustra, a nowojorskie poematy zaludniają krokodyle i węże, osobliwie wplecione w nowoczesny świat. A czy np. *Romanca o policji hiszpańskiej*, mimo swej szopkowej ludowości, nie ma w sobie czegoś z surrealistyczno-makabrycznej groteski i z surrealistycznego snu? Lektura tych i wielu innych utworów Lorki przywodzi na myśl płótna Salvadora Dalí i przypomina, że sam poeta, kochanek wszystkich muz, parał się również malarstwem i rysunkiem i nawet kiedyś wystawiał w Barcelonie swoje dzieła, z których najciekawsze były właśnie zbliżone do surrealizmu.

W poezji Lorki metafora nie jest dekoracją, lecz pełni funkcję zasadniczą jako główny instrument stylizacji i deformacji, pozwalający poecie kreować nową rzeczywistość dla przeciwstawienia się rzeczywistości zastanej. Wiadomo, że wszelkie świadome deformacje artystyczne wynikają w gruncie rzeczy z opozycji przeciwko układom czy zasadom uświęconym przez czas. Bardzo ciekawie zanalizował ten problem Ortega y Gasset, przy czym nie miał oczywiście na myśli rzeczywistości społeczno-politycznej, lecz przekazany przez dawniejszą sztukę obraz świata, przeciwko któremu protestuje sztuka nowoczesna. W wypadku Lorki również o tego rodzaju opozycję czy protest głównie chodziło. Poeta był wprawdzie — jak go nazywa Jean-Louis Schonberg — „*un socialiste de coeur*", kochał wolność i nienawidził przemocy, czemu dał m.in. wyraz już w r. 1924, pisząc sceniczną balladę historyczną *Mariana Pineda;* krytycznie patrzył też na obłudną i nieludzką w swym skostnieniu obyczajowość hiszpańską, której wstrząsające skutki przedstawił w tragediach kobiet z *Domu Bernardy Alba* i *Yermy*, ale ani w czasach Primo de Rivery, ani w latach republiki nigdy bezpośrednio nie angażował się w społecznej czy poli-

tycznej walce. Droga pisarza-bojownika i agitatora, którą wtedy kroczył Rafael Alberti, nie była jego drogą.

Lorca wierzył w autonomię i nienaruszalność świata poezji i samych poetów. Kiedy w chwili rozpoczęcia się faszystowskiej rewolty w 1936 roku pisarz Angel del Rio usiłował go nakłonić, by wspólnie z nim wyjechał do Ameryki, Lorca przeciwstawił się temu projektowi. „Jestem poetą — powiedział — poetów się nie zabija." Jakże straszliwie pomylił się autor *Śpiewu andaluzyjskiego!* Niemniej to powiedzenie jest charakterystyczne.

Andaluzja, którą Lorca opiewał, której obraz malował w swoich wierszach, była krainą z poetyckich snów, *„une Andalousie mystérieuse et imaginaire"*, jak ją określił J. I. Murcia (*Dictionnaire des Biographies*, Paris 1958). W krainie tej, realnej i nierealnej zarazem, krainie jaskrawych barw, bujnych kształtów i nieoczekiwanych skojarzeń, miłość i śmierć, pożądanie i krew, radość i smutek, piękno i brzydota żyją swym odrębnym, fantastycznym życiem, w kręgu metafor i symboli, w muzycznym rytmie strof. Hiszpania Lorki jest cała jak to miasto cygańskie, które leży wszędzie i nigdzie, bo nie ma go na żadnej mapie, a istnieje tylko w sercu poety i w sercach jego czytelników:

Kto cię znał i nie wspomina?
O miasto, cygańskie miasto!
Szukajcie go w moim sercu.
Igraszka księżyca i piasku.

Egon Naganowski

MIT O SAFONIE

Anna Kowalska: *Safona*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 128.

> Snują się wspomnienia uczuć, zmieniają się, powracają raz głośniejsze, wyraźniejsze, raz cichnące. Słodycz dawnych rozpaczy, smutek minionych radości. I ona sama jest już tylko miejscem spotkania dawnych chwil, różnych dziewcząt i kobiet, które były Safoną. I każda stopa tej ziemi zachowała coś z ukochanych postaci, jakimi ona była...
>
> (Anna Kowalska: *Safona*)

Od czasu *Quo vadis* i homeryckich wizji Wyspiańskiego pisarze nasi zobojętnieli dla uroków świata antycznego. Monumentalne dzieła Zielińskiego pomimo ich sugestywnego czaru należały raczej do literatury naukowej. Z zalewu obojętności wynurzył się, jak samotna wyspa, nowy mit o niezmąconym pięknie antyku: legenda śródziemnomorska Parandowskiego. Przed samą wojną podniósł zuchwałą rękę na nietykalne tabu tradycyjnych zachwytów Zambrzycki w *Naszej Pani Radosnej*, zdzierając symboliczne draperie z uświęconych wiekowym kultem kształtów.

W ostatnich czasach, kiedy do głosu coraz uporczywiej przychodzi zagadnienie władzy, wizja antyku ożywa w nowej formie, rewizjonistycznej wobec jednostronnej postawy zachwytu.

I — objaw znamienny: już nie główne ośrodki potęgi i kultury starożytnej, nie Troja, Sparta, Ateny, Roma, ale wyspy i kolonie greckie, tereny mało dotąd wykorzystane w literaturze, ściągają na siebie uwagę pisarzy i ich pionierską zachłanność. Parnicki w swoim ostatnim dziele *Koniec „Zgody Narodów"* szlakami pozornie zwycięskiej kultury Hellenów wdziera się w niedostępne łono Azji Środkowej, zbrojny w niezawodny oręż swej przedziwnej historiozofii.

Hanna Malewska w *Opowieści o siedmiu mędrcach* zbudowała dynamiczny, ruchliwy i barwny obraz Grecji wyspiarskiej z VI wieku przed naszą erą, fryz łagodnych tyranów i fanatycznych myślicieli. Na tle tych monumentalnych, nabrzmiałych erudycją i historiozofią gmachów wykwita kameralna niespodzianka: polotna, smukła, filigranowa kompozycja Anny Kowalskiej *Safona*. Ta sama wyspa Lesbos z miastem Mityleną, teren większości dziejów postaci działających w

Opowieści o siedmiu mędrcach, jest tłem ostatniej historii miłosnej Safony, greckiej poetki. Ale na tym kończy się przypadkowa zbieżność dwóch utworów, stanowiących właściwie całkowite przeciwieństwo.

Dla Malewskiej trzon akcji stanowi więź rodowa. Dla Kowalskiej teren i środowisko starożytne, zresztą odtworzone z dużą znajomością warunków lokalnych, stanowią tylko pretekst do odmalowania z nowoczesną ekspresją miłosnej tragedii starzejącej się kobiety, do której doskonale przylega kostium zewnętrzny i psychiczny poetki, wielkiej miłośnicy i mistrzyni życia — Safony.

Zresztą ten „pretekst" ma doskonale udokumentowane zaplecze i sam przez się stanowić może źródło zainteresowania dla czytelnika, stęsknionego za antykiem. Powstanie *Safony* poprzedziły drobiazgowe studia historyczne i obyczajowe. Ale szczegóły z nimi związane nigdzie nie wysuwają się na czoło. Są dyskretnie umieszczone w tle. Nawiasem mówiąc, autorka w wydanym przed trzema laty zbiorku krótkich obrazków *Opowiadania greckie* dała dowód, że dobrze poznała Grecję... dzisiejszą, tak odmienną od antycznej, i jej krajobraz, tak bardzo bliski dawnemu. Szafirowe morze i niebo, szare i różowe skały, gaje oliwne, winnice przecięte ścieżkami dla mułów, tonące w zieleni ruiny z marmuru.

Ale ludzie, wmontowani w ten klasyczny pejzaż, przypominają mitycznych herosów chyba tylko gwałtownością i napięciem namiętności. Poza tym są mali, przyziemni, pospolici i szpetni. Nawet ich zbrodnie są karłowate. Może właśnie te ich owadzie wymiary obudziły w pisarce pragnienie wskrzeszenia choćby ułamka tamtych legendarnych czasów, kiedy najwyższym imperatywem moralnym było piękno. A przynajmniej tak podobało się mniemać najpopularniejszym komentatorom i kto wie, czy nie falsyfikatorom antyku...

Ale nie to jest ważne w opowieści o Safonie.

I nawet nie piętnująca ją wobec moralności nowoczesnej opinia miłośnicy lesbijskiej, potraktowana przez autorkę z godną uznania dyskrecją i artystycznym umiarem. W dwadzieścia wieków później oddawano dorastające panienki do klasztorów celem nabycia salonowej ogłady i przyswojenia sobie obowiązujących w wyższej sferze „talentów". Podobnie do „pensjonatu" Safony rodzice oddają swoje córki, aby tam nauczyły się żyć pięknie. Safo nauczyła je nie tylko zachwycać się naturą, śpiewać, tańczyć, grać na formindze, recytować i pisać poezje, ale „obudziła ich świadomość, nauczyła spostrzegania, pamiętania (...) nauczyła je stwarzać chwile, słyszeć ciszę, nauczyła je być".

Niektóre z wychowanic Safony po kilku latach pobytu u niej wychodzą za mąż. Wszystkie żyją pod jej czarem, ale tylko wyjątkowym, i to nie najbardziej na to zasługującym, udaje się zdobyć jej miłość. W tym „domu kobiet", jak w swoistym klasztorze, przebywa tylko jeden mężczyzna: stary ogrodnik. Safonę otaczają piękne dziewczęta i niewolnice. Ich młodość, uroda, uwielbienie nie mogą jednak powstrzymać zabójczego pochodu czasu. Safona czuje „błogosławiony spokój serca wolnego od pożądania i rozczarowań". A jednocześnie staje przed nią pytanie: „Czy już nie będzie jej dane przeżyć coś po raz pierwszy? Czy wszystko, co widzi i słyszy, wciąż będzie już tylko powtórzeniem, odbiciem. (...) Wolność od udręk miłosnych była tylko starością".

Te subtelne rozważania mogą być zdobyczą nie tylko Safony.

„Jak tu żyć, nie czując radości... Żyć i nie móc tworzyć pieśni jest męką." Z tego stanu stopniowego obumierania wyrywa Safonę na krótko miłość młodego żeglarza Faona, któremu poetka poświęciła swoje najpiękniejsze erotyki. Ta spóźniona miłość, wyłącznie zmysłowa, doprowadzi ją do przedwczesnej, dobrowolnej śmierci.

Równolegle z romansem Safony i Faona rozwija się wątek drugi: udręki młodziutkiej Megary, nieszczęśliwie zakochanej w Safonie. O ile uciechom miłosnym tamtej pary nie szczędziła autorka barw jaskrawych, o tyle nieodwzajemnione uczucie Megary do jej obojętnej mistrzyni odmalowane jest subtelnymi muśnięciami pędzla, maczanego w pastelowych barwach jutrzenki, mgieł porannych i księżycowego blasku. Rzecz szczególna, Megara nie jest zazdrosna o Faona, ale o dawną miłość Safony do jednej z jej dziewcząt, niewdzięcznej Attys. I tu już autorka wkracza w dziedzinę

skomplikowanych nowocześnie przeżyć emocjonalnych.

Megara udaje się do domu Safony w górach, gdzie poetka spędziła kiedyś lato z kochanką. Rozdziera sobie serce widokiem tych miejsc, czuje się na przemian Safoną i Attys. „Swoją zazdrość dzieliła na dwa głosy. Przeżywała razem z Safoną jej szaleństwo, jej złudzenia. Ten, co kocha, nie może pojąć, by mógł być niekochany." Megara nie może zrozumieć, dlaczego Attys nie znosiła miłości Safony i uciekła od niej do wulgarnej hetery Andromedy, prowadzącej również dom dziewcząt, ale dom, do którego wstęp mężczyznom jest dozwolony...

Ostatecznie Megara wyzwala się spod trującego czaru Safony ucieczką w przeciętne, normalne małżeństwo z pospolitym kupcem. „Nie mogła dłużej znosić tej tyranii doskonałości i piękna. (...) Cierpiała, że pozbawiona jest własnego życia."

W poczuciu, że tego życia w doskonałości i pięknie po utracie Faona nigdy już nie potrafi odzyskać, Safona rzuca się z wyniosłej skały w morze.

*

Safona stanowi nowy etap w rozwoju niezwykłego, jakby niedopowiedzianego talentu Anny Kowalskiej. Dotychczas polem jej artystycznego widzenia była najbliższa jej rzeczywistość. Wyławiała z niej odłamki ludzkich istnień, lepiąc z nich miniaturowe mozaiki, w których każdy kamyczek mógłby rozwinąć się w całą powieść. Niekiedy, na przykład w *Nimfie*, zahacza o starożytność muzealną. W *Opowiadaniach greckich* co chwila potyka się o jakieś wspomnienia antyczne. Ale dopiero w *Safonie* Kowalska oddaje się im bez reszty.

Ze zmianą postawy wobec tematu idzie w parze zmiana stylu. Urywana, czasem ucinkowa budowa zdań w utworach Kowalskiej nabiera miękkości, polotu, tego, co można by nazwać melodią prozy. Ten nowy mit o Safonie jest kunsztownie skomponowany, jak opus muzyczne. Otwiera go i zamyka ten sam minorowy akord. To rybak Meniskos wzywa imienia swego jedynego syna, Pelagona, który utonął.

Stefania Podhorska-Okołów

NIC NOWEGO

Kazimierz Koźniewski: *Zimowe kwiaty*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 439.

Po tym, co zaszło w powieści i we współczesności, najtrudniejszym, najbardziej ryzykownym gatunkiem literackim stała się powieść współczesna. Zwłaszcza jeśli ktoś przyznaje się do niej tak otwarcie, rzec by można wyzywająco, jak Kazimierz Koźniewski, który dwa dumne słowa „powieść współczesna" umieścił pod tytułem swojej ostatniej książki. Trudności, na jakie się naraził, są wirtuozerskie (komunikatywność bohatera i jego intelektualny psychologizm) lub akrobatyczne (jednocześnie odwaga i „słuszność" polityczna). Powieść współczesna to niewątpliwie jakiś absolut, ideał. Wiadomo, każdy, kto dąży tak wysoko, jest ambitny, bezkompromisowy, ale jednocześnie korzysta z kredytu, staje się nieuchwytny dla przyziemnych kryteriów. To bywa wygodne. I dlatego przykre doświadczenia tak łatwo sprawiają, że ogarnia nas raczej zażenowanie niż podziw, szacunek dla pisarza. Zwłaszcza kiedy pisarz pierwszy okazuje lekceważenie. No tak, zapomina, że każdy czytelnik zna się świetnie na współczesności w literaturze. Że każdy niemal czytelnik mógłby z własnych lub znajomych doświadczeń podać materiał na ciężką powieść. W tej sytuacji pisarz nie może korzystać z typowości, przeciwnie, powinien od niej uciekać. Inaczej bowiem zajmie miejsce obok sąsiadki, która co wieczór przychodzi opowiadać swoje fabułki, przy czym sąsiadka nie robi na tym dobrego interesu. Wielka oryginalność, wielka ambicja i pasja to

oczywista szansa powieści współczesnej. W przeciwnym razie dostarcza argumentów wrogom powieści w ogóle, jest gatunkiem zdewaluowanym, mniej szybka niż „wieść gminna", wiersz czy reportaż. Ambicja, pasja — to chyba nie grozi *Zimowym kwiatom*. Wbrew pozorom oczywiście. Ideowość, ambicja, oryginalność wydają się podejrzane, nie pierwszej świeżości. Jest, co prawda, ostro postawiona sprawa polskości Śląska, jest jeszcze kilkanaście dobrych stronic, sporo psychologicznej dociekliwości i interesujących obserwacji, ale ostatecznie przecież Koźniewski jest pisarzem. Przytłaczająca większość książki to pisane z dziennikarską wprawą regularne i spokojne powieściowanie.

Czytelnik z łatwością odkryje uniki, niedomówienia, zadeklamowania, mielizny i oportunizmy. Zwłaszcza ów ciężko doświadczony przez życie bohater ustawiony jest tak, aby się wszystkim podobał. Losy Karola Białousa zostały już dostatecznie utrwalone w życiu, publicystyce. A to, że bohater polityczny ma bogate życie osobiste, głównie erotyczne, to także nie nowość. Białous będzie się podobał jednym dlatego, że „rąbie prawdę w oczy", drugim — że nie posuwa się za daleko. Jednym, że siedział w więzieniu, drugim — że wzruszał się na 1 Maja. Jednym, że dał po mordzie rywalowi w zakrystii, drugim, że jest subtelnym i częstym kochankiem. Dziwna zręczność przypomina chwilami pewną sztukę wygwizdaną przed trzema laty. Genealogia *Zimowych kwiatów* w ogóle nie prezentuje się najlepiej: *Lewanty, Władza, Obywatele*. Liczne i chyba żałosne *à rebours* w stosunku do tych fundamentalnych pozycji skrupulatnie wyliczył Koźniewskiemu Ziemilski w dobrych intencjach w *Nowej Kulturze*.

Gdzieś na horyzoncie powieści błąkają się echa wielkiej rewolucyjnej epiki. Ale są to echa wyblakłe, stłumione. Nie może być inaczej. Literatura jest jednak czasem sprawiedliwa. Nie pozwala korzystać z meandrów historii, nie pozwala nic powtarzać. Sprzyja odkryciom, sprzyja nawet ideowej pasji.

Tomasz Łubieński

„HISTERYCZKA" MAGDY LEJI

M a g d a L e j a: *Histeryczka*. Warszawa 1959. „Iskry"; str. 131.

Autorką jest kobieta; książka jest babska. O ile pierwsze, ściśle biorąc, nie ma nic do rzeczy, o tyle drugie jest przerażające.

O co w powieści chodzi? Nie jest to bynajmniej powieść środowiskowa. Środowiskowość dana jest w dozach oszczędnych i jest elementem ściśle funkcjonalnym, służebnym. Sprawą nadrzędną jest analiza czy raczej rejestracja psychologiczna: życie wewnętrzne pewnej młodej dziewczyny. Ściślej — życie wewnętrzne skupione wokół pewnego typu zagadnień moralnych: wartości czynów ludzkich, przede wszystkim odpowiedzialności. Czy to nie jest interesujące? W najwyższym stopniu. Niestety. *Histeryczka* to babskie wydanie problemu odpowiedzialności: wszystko sprowadza się tu do zagadnienia, czy i komu ofiarować noc. „Nie przeceniajmy siebie, ale ta przygoda byłaby coś warta." Sedno sprawy w tym, że „przygoda" to dla bohaterki jedyna rzecz, która m o ż e być coś warta (lub nie), jedyny sposób dania czegoś ludziom, jedyny środek, który bohaterka w ogóle bierze pod uwagę i którym dysponuje, gdy chodzi jej o udział w czyimś życiu i wpływ na czyjeś losy. Szeroko bądź co bądź pojęta odpowiedzialność i ważiutka sfera jej realizacji: jesteśmy odpowiedzialni za losy ludzi znajdujących się w zasięgu naszego życia; napotykają różne trudności wewnętrzne i zewnętrzne, należy im pomóc. Jak? — odpowiednio aplikując „przygody". Wprawdzie w części trzeciej autorka rozszerza pojęcia bohaterki w tej dziedzinie (wciągnięcie do rozważań i „tatki", i „biednej pani Sogano", i „ludzi X, Y, Z"), ale tej próbie uogólnienia brak uzasadnienia i pokrycia w tekście:

nie jest konsekwencją tego, co już do tego momentu zostało ukazane i nie ma żadnych konsekwencji w tym, co od tego momentu zostaje ukazane; dla bohaterki nic z niej nie wynika.

I dobrze, że nic nie wynika. Ta niekonsekwencja pozwala zachować konsekwencję: bohaterka od strony pierwszej do ostatniej jest nie człowiekiem, nie kobietą, ale... tak, histeryczką.

Tu uwaga: otwiera się droga do obrony książki. Jeśli jej tytuł rozumieć można jako ironiczną formułę psychologiczną, wówczas powieść czyta się jako bardzo dobrą kpinę.

Bo jakże to bywa? A tak, że jakiejś dziewczynie jest źle. Odczuwa świat jako taki sobie, nijaki, bez perspektyw, ma męża, takiego sobie, nijakiego, bez perspektyw, który robi projekty architektoniczne, takie sobie, nijakie, ale już z pewnymi perspektywami, gdyż dziewczyna usiłuje spełniać klasyczną rolę żony popychającej męża w karierze, jakkolwiek czyni to bez większego przekonania. Wszystko to mamy od razu w scence pierwszej, pokazane bardzo zwięźle i bardzo ładnie. Co dalej? Dalej dziewczyna przeżywa pewien wstrząs psychiczny (śmierć przyjaciela), który staje się dla niej punktem wyjścia do rewizji własnego życia, postępowania, pojęć i do ich analizy. Odbywa się to na zasadzie wspomnień, przeplatanych z przedstawianiem aktualnej rzeczywistości, co jest głównym środkiem organizowania całej przedmiotowo-czasowej materii powieści. Narracja w trzeciej osobie przechodzi bezpośrednio w narrację w pierwszej osobie (w gruncie rzeczy i w jednej, i w drugiej formie wyraża się „ja" bohaterki) i ma niewątpliwie tę zaletę, że służy pewnej ekonomii i zwięzłości. Podział całości na trzy części — trzy *exempla* problemów bohaterki — jest podziałem umownym, sztucznie rozbijającym jej życie wewnętrzne, jest środkiem, ułatwiającym autorce zadanie. Jednoczesne ujęcie całościowe wymagałoby już pisarskiego kunsztu, i co by to była za uciecha, śledzić psychikę bohaterki, gdy do swoich altruistycznych rozważań wciąga jednocześnie i Marka, i Jarka, i Andrzeja, mimochodem uwzględniając Arnolda. Bo Basia to altruistka. I mimo wspomnianych braków w ujęciu, a pewnie dzięki wynagradzającemu te braki autorskiemu zmysłowi karykatury, altruizm ten dostarcza uciechy wcale przedniej. Śmierć Andrzeja jest dla Basi wstrząsem moralnym. Jej poczucie odpowiedzialności już znamy. A oto inne konsekwencje tego wstrząsu. Przy boku stroskanego i czułego małżonka Basia rozważa wartość swoich czynów:

„Czemu nie oddałam się Andrzejowi? (...) Nie, nie mogę uwierzyć, żeby to miało być dla nas błahą, nic nie znaczącą historią, jak to, że się przespałam z Arnoldem.

Ręka błądzi po głowie Jarka zupełnie mechanicznie.

— Moja, moja — mówi Jarek z westchnieniem — powiedz, pomożemy.

— Nic tutaj nie pomoże.

— Lepiej razem się smucić."

Albo takie rozważania: „Ja przecież tak czy tak musiałabym żyć z Jarkiem, jakże inaczej? Najwyżej dwa razy, a nie raz do roku jeździłabym do Krakowa. Ale kiedy bym przyjeżdżała... Ja też nie umiem angażować ćwierć duszy. I nawet gdybyśmy byli ze sobą jeden jedyny raz, on czułby tę możliwość. Możliwość bądź co bądź pochlebną. Zwłaszcza że uznawał fakt posiadania przeze mnie głowy; Baśka z baśką, jak mówili koledzy. I w składziku, z którego wyciąga się stare łachy w czas biedy, miałby jeszcze jedno wspomnienie. Nienajgorsze. Na pewno. A Jarema by od tego nie umarł".

Czy to paradoksalne skrzyżowanie wrażliwości z tępotą, altruizmu z indyferentyzmem moralnym nie jest znakomite? Czy babska megalomania nie jest doskonale groteskowa? Albo odczuwana przez bohaterkę waga jej spraw i problemów („...zacinając się, dławiąc, lecz prawdziwie, na ile w słowach może być prawda, Baśka opowiedziała, jak dwa razy w życiu widziała Andrzeja") i kontrast ploteczkowo-kawiarnianej scenerii, ploteczkowo-kawiarnianych wymiarów („On był bardzo przystojny? — Tak."). Czy można to przyjąć inaczej niż jako bardzo dobrą kpinę?

Ale to nic jeszcze. Basia, prócz tego, że jest altruistką, jest jeszcze, w sposób bliżej nie wyjaśniony (jaką cząstką swojego „ja"?), architektem i zdobywa nagrodę. Dziedzina histeryczna (resp. babska) natychmiast fakt ten anektuje: zdobycie nagrody jest dla utalentowanej twórczyni okazją do: 1. żałowania (wzmocnionego), iż nie ofiarowała nocy Andrzejowi, 2. otrzymania satysfakcji za zdeptanie nocy ofiarowanych Markowi, 3. ofiarowywania nocy — tytułem rekompensaty — Jarkowi. Gdyż Andrzej

nie jest jedynym człowiekiem, z którym związane są rozważania bohaterki: po Andrzeju na horyzoncie pojawia się Marek, otwierając część drugą powieści. Teraz Basia waha się i dręczy: poczucie odpowiedzialności walczy w niej z poczuciem obrażonej przez zdradę godności. Czy ma prawo uchylić się od odpowiedzialności? Gdzie kryterium oceny? Na szczęście Basia je znajduje:

„Moje ciało zareagowało natychmiast, w jednej chwili wiedziało, co i jak. A jednak bez skrupułów wyrzuciłam Marka za drzwi."

Mimo więc tak rewelacyjnego źródła i „języka", sposobu przejawiania się ocen moralnych, rzecz pozostaje bez praktycznych konsekwencji. Znękana bohaterka wyjeżdża na wieś; zaczyna się część trzecia powieści. Tu jednak, wraz ze zmianą scenerii, następuje tak zdecydowane podwyższenie tonu, że nie może już obecnie ulegać najmniejszej wątpliwości, iż stosunek autorki do świata jej powieści bynajmniej nie jest ironią, ale afirmacją. Jeśli zaś ta postać życia wewnętrznego, jaką reprezentuje bohaterka powieści, traktowana jest serio, wówczas z jej babskości trzeba uczynić autorce zarzut.

Nie dlatego, że nam się babskość nie podoba, chociaż rzeczywiście nam się nie podoba, ale dlatego, że w tej powieści jest ona artystycznym błędem.

Kogo bowiem wybrała autorka na bohaterkę powieści? — Dziewczynę, która jest architektem. Skoro zaczyna o niej wzmiankować prasa światowa, musi to być silna indywidualność twórcza. Ale to jest tylko wniosek naszego rozumowania. W powieści tego nie ma, w powieści całe życie wewnętrzne bohaterki sprowadza się tylko i wyłącznie do jednej sfery psychicznej. Naturalnie, tego rodzaju ograniczenie mieści się w zupełności w granicach autorskich uprawnień, ale tylko wtedy, gdy nie stoi ono w sprzeczności z wymaganiami autorskiej konsekwencji. Wyboru elementów nikt nie narzuca, ale wprowadzenie jednego z nich zobowiązuje. Tej miary praca twórcza, która, jak nam to w powieści zakomunikowano, jest udziałem bohaterki, to chyba coś, co psychikę wręcz organizuje. To gwóźdź, na którym psychika wisi. W powieści gwóźdź wbito w ścianę, a psychika spaceruje sobie pod ścianą i tylko od czasu do czasu obojętnie na niego spoziera.

Wobec określonego typu powieści mamy określone wymagania: przy całej ryzykowności i problematyczności stwierdzeń o prawdzie psychologicznej lub jej braku, nie można — skoro prawda psychologiczna należy do założeń omawianej powieści — nie uczynić tutaj zarzutu, że bohaterka jest nieprawdziwa, a sprowadzenie jej życia wewnętrznego do jednej tylko sfery jest błędem w artystycznej konstrukcji.

Z innego punktu widzenia powieść ta przedstawia się interesująco i znamiennie. Wydaje się, że można w niej między innymi znaleźć odbicie pewnych społecznych wyobrażeń kobiety, niesłychanie staroświeckich, tradycyjnych, nawykowych, do których asumpt dały niegdyś nasze prababki. Natomiast jakie są społeczne fakty?

Wbrew wszelkim oczekiwaniom po odpowiedź można odesłać do tejże powieści:

„— Powiedz ty mnie — nie mógł to on, Jaremka, jakiej nagrody dostać?

— Nie wiem, cociu, przecież nie ja... Zresztą on nie stawał do tego konkursu.

— Ty nie myśl, ty dla nas też drogi człowiek. Ja nawet ucieszyłaś, jak Jarema napisał, że żeni się i że ty z miasta. To dobrze. Ale to już tak od wieków jest, że kobieta dla męża poddana i słabsza musi być. Nadia, Jarkowa matka, ona stawała okoniem, ale takiego jak Olgierd ze świecą szukać, święty był człowiek. (...)

— Ja Jarkowi okoniem nie staję.

— Wiem, wiem. Ja tylko tak patrzę, co on taki markotny. Źle mężczyźnie, jak kobiety nie może przewyższyć. Ustąp ty jemu. (...)

— To się tak nie da ustąpić, cociu.

— A ja widzę, że i tobie z tym źle... Ja tobie nic nie doradzam, Basiu, czy ja wiem, jak to dziś jest? Tak mówię, stara jestem."

„Machaliśmy zdrowo, zwłaszcza nad wieczorem. Aż stryj się zdziwił. Z Witka zrobił się kawał chłopa. Z trudem się z nim trzymałem. Ale przyjemnie. To jest zdrowa robota. Ty tego nie rozumiesz — pobłażliwie przytulił jej głowę do ramienia. Mówią o Atlasie, który Ziemię trzyma na barkach. Więc to jest właśnie, jak gdyby przyszła kolej i tobie ją dali potrzymać. I potrzymałeś.

— Czasem mam to uczucie — powiedziała Barbara — kiedy rysuję.

Jarek milczał, ręka pod głową Baśki jakby zesztywniała."

Nareszcie na gwoździu ktoś się jednak

wiesza. Zarazem kończy się babskość książki, a zarysowuje się problematyka bardzo interesująca. To, co w tej powieści dowodzi bystrości obserwacji i co stanowi pewne *novum*, to konflikt między Barbarą a Jarkiem. Co się dzieje, gdy kobieta dochodzi do możności wyręczania Atlasa w dźwiganiu Ziemi i gdy to istotnie czyni? Co to zmienia w jej życiu wewnętrznym, w jej stosunku do świata i do innych ludzi i w stosunku innych ludzi do niej? Jakie rodzi zupełnie nowe typy porozumień i konfliktów? Przecież to są fakty coraz bardziej powszechne i znamienne dla życia dzisiejszego, a w tej dziedzinie, która autorkę interesuje, w relacji żona — mąż, dostarczają niesłychanie interesującego materiału do obserwacji i są źródłem kapitalnych problemów. Zostały one w powieści tylko najbardziej zwięźle zasygnalizowane, na trzech ostatnich stronicach książki, ale lepszy szkic niż nic. Barbara „przegrywa" i w konflikcie z Andrzejem, i w konflikcie z Markiem; jej „przegrana" w konflikcie z Jarkiem to coś zupełnie innego. I to chyba świadectwo dużego wyczulenia autorki na pewne sprawy dzisiejsze i dopiero dzisiejsze.

Zresztą nie jedyne świadectwo. Sam fakt podjęcia problematyki moralnej, której większość powieści jest przecież poświęcona, poszukiwanie źródeł i kryteriów ocen, próba pokazania konfliktów wewnętrznych w ramach autonomii moralnej człowieka, bunt przeciwko zakłamaniu wewnętrznemu, to wszystko dowodzi wyczulenia na sprawy bardzo współcześnie żywe i istotne.

Szkicowy charakter tego, co jest w powieści nowe i interesujące, pozwala przypuszczać, że otrzymamy może w przyszłości rozwinięcie tych spraw, rzecz głębszą i pełniejszą.

Jest jedna wątpliwość. Wydaje się, że rodzaj umiejętności predysponuje autorkę raczej do „małych form"; to, co jej się najlepiej udaje, to krótka scenka czy dialog, żywy, zwięzły, skondensowany. Ta tematyka zaś, o której mowa, obyczajowo-psychologiczna, wymaga raczej „szerszego malowidła". Ale może to tylko nasze literackie wyobrażenia, jakim literacka rzeczywistość — nowa książka autorki, w której może oryginalnie połączy jedno z drugim — zaprzeczy i wykaże, że są błędne.

Danuta Danek

POD PRETEKSTEM AMORÓW

Stanisław Szenic: *Królewskie kariery warszawianek*. Warszawa 1959. „Iskry"; str. 207.

Na tegorocznym kiermaszu książki bestsellerem stały się z miejsca *Królewskie kariery warszawianek* Stanisława Szenica. Równocześnie Jadwiga Dmochowska podpisywała wielokrotnie swoją książkę o Warszawie, której drugie wydanie ukazało się w rok po pierwszym. Ta reakcja kiermaszowej publiczności nie jest czymś przypadkowym lub koniunkturalnym. Mówi ona o tym, że ludzie warszawscy, gorąco kochający swoje miasto, lubią wspominki z nim związane bez względu na to, czy wspominki te odnoszą się do przeszłości stosunkowo niedawnej, czy też tkwią korzeniami w czasach zamierzchłych.

Kariery Szenica przenoszą nas w ową daleką, bardzo odległą w czasie przeszłość. Autor, który zdobył sobie czytelnika wydanym niedawno *Pitavalem warszawskim*, zajął się w swym nowym utworze karierami trzech mieszczek warszawskich. Odegrały one niemałą rolę nie tylko w życiu swoich ukoronowanych, wysoko postawionych opiekunów, mężów lub kochanków.

Pierwszy szkic książki (wydaje się, że typ narracji obyczajowo-historyczny, obrany przez Szenica, jest, jeżeli chodzi o rodzaj literacki, typowym szkicem) poświęcony został kochance stojącego już nad grobem króla Zygmunta Augusta. Po utracie Barbary Radziwiłłówny Zygmunt August, olśniony poodbieństwem do niej mieszczki warszawskiej, Barbary Giżanki, zakochał się w niej do szaleństwa. W ujęciu Szenica sprawa romansowa przesunięta została na plan

dalszy. Wątek miłosny posłużył autorowi do ukazania tła obyczajowego, przede wszystkim rozpusty dworu królewskiego i grabieży mienia publicznego, dokonywanej przez wielmożów.

Szkic drugi, to opowieść o mieszczce warszawskiej, Annie Orzelskiej, nieślubnej córce króla Augusta Mocnego, pięknej winiarce ze Starego Miasta. Anna, w której saski don Juan ulokował niewyżyte uczucia ojcowskie, odgrywała na dworze wielką rolę. August obdarowywał ją iście po królewsku: należał do niej Pałac Błękitny w Warszawie, była właścicielką pałacu w Wilanowie, w którym na balach i zabawach zbierała się cała societa polska i cudzoziemska. I tutaj Szenic nie poprzestaje na opisie stosunków łączących ojca z nisko urodzoną córką, lecz daje barwny obraz epoki saskiej, dworu i wielmożów, pochłoniętych jedynie intrygami dworskimi, zabawami, a przede wszystkim nabijaniem kabzy.

Najbardziej interesujący jest szkic trzeci, poświęcony postaci warszawianki Julii Hauke, babki i prababki władców, którzy na przełomie wieku osiemnastego panowali w różnych krajach Europy. Dziadkiem Julii po kądzieli był osiadły w Warszawie Francuz Lafontaine, którego warszawiacy nazywali z polska Lafontenem. Jedna z córek państwa Lafonten wyszła za mąż za pułkownika Maurycego Hauke-Bossaka. Walczył on w Legionach Dąbrowskiego, wrócił do stolicy w aureoli sławy, ozdobiony Legią Honorową, którą mu podobno przypiął do piersi za zdobycie Gdańska Napoleon. Pan pułkownik Hauke pełnił w Królestwie Polskim funkcję ministra wojny. Po jego śmierci córka jego, Julia, została frejliną na petersburskim dworze żony następcy tronu rosyjskiego, Aleksandra, księżniczki niemieckiej. W owej Julii, warszawiance z pochodzenia, zakochał się bez pamięci brat żony cesarzewicza Aleksandra — Aleksander Heski. Mimo ogromnych oporów ów Aleksander, który później wraz z całą rodziną przybrał nazwisko Battenberg, poślubił Julię, z którą miał liczne potomstwo.

Tak wygląda tło historyczne, w którym chwilami trudno się zorientować, ze względu na mnogość różnych Aleksandrów (o jeszcze jednym „ważnym" Aleksandrze będzie mowa w dalszym ciągu). Na tym tle Szenic daje coś w rodzaju przekroju politycznego ubiegłego stulecia oraz ukazuje, jak to na przebieg różnych wypadków z dziedziny polityki zagranicznej wpływały koligacje osobiste, jak ogromną rolę odgrywała międzynarodówka ludzi, w których żyłach płynęła krew błękitna.

Postacią niezwykle interesującą jest przede wszystkim Aleksander Heski, mąż Julii. Ze względu na węzły pokrewieństwa łączące go z przyszłym carem rosyjskim odgrywał on ogromną rolę. Jeździł po całej Europie jako zausznik Petersburga, piastował wysokie stanowiska w różnych armiach, między innymi w armii austro-węgierskiej, brał udział w licznych bitwach, żeby wymienić bitwę pod Solferino. Barwne dzieje tego księcia mogłyby stanowić temat dla zamkniętej w sobie pasjonującej monografii.

Drugą bardzo ciekawą postacią szkicu jest syn Aleksandra i Julii Battenberg, również Aleksander. Złożyło się tak (nie miejsce tutaj na szczegóły), że ten świetnie skoligacony oficer, spokrewniony zarówno z dworem petersburskim jak i londyńskim, był przez szereg lat królem Bułgarii. Posługując się materiałem historycznym Szenic opisuje wnikliwie i barwnie, jak to syna mieszczki warszawskiej, Julii Hauke, zwalczał na tronie bułgarskim dwór rosyjski, który Bułgarię, wyzwoloną dzięki Rosji spod jarzma tureckiego, traktował jako własną domenę i występował przeciw królowi Sandro, uważając go za eksponenta polityki angielskiej. Śledząc tę pasjonującą grę wchodzimy w kontakt z wielkimi wydarzeniami historycznymi dziewiętnastego wieku, wydarzeniami tej miary, co Wiosna Ludów, wojna prusko-francuska, klęska pod Sedanem itd. Zapoznajemy się z międzynarodówką ukoronowanych i możnych, dzielących między sobą władzę i trony bez liczenia się z wolą rządzonych narodów, dla których ci egzotyczni władcy byli całkowicie obcy.

Na zakończenie warto wspomnieć o licznie rozsianych w tym szkicu polonikach. Mamy więc przede wszystkim bogatą galerię przedstawicieli spolszczonego rodu Hauke. Część ich służyła wiernie i lojalnie wielkiemu księciu Konstantemu, część brała udział w światowych ruchach rewolucyjnych, był nawet taki Hauke, któremu Gambetta

wyraził najgłębsze uznanie za udział w wyzwoleńczym ruchu Garibaldiego. Polonica nie kończą się na poszczególnych reprezentantach rodu Hauke-Bossaków. Dowiadujemy się na przykład, że Bismarck zwalczał zaciekle króla bułgarskiego Sandra nie tylko z obawy, że popieranie go mogłoby zakłócić przyjaźń prusko-rosyjską, ale również i dlatego, że książątko było synem Polki. Szenic cytuje dokument, w którym „Żelazny Kanclerz" z furią nazywa syna warszawianki Julii *„der Polack"*, co w odniesieniu do narodowości polskiej było określeniem nad wyraz pogardliwym.

Warszawianki Szenica są właściwie pretekstem do zainteresowania szerokich kół czytelniczych sprawami z dziedziny polityki i obyczajowości. Pretekst dał dobre rezultaty, jak tego dowodzi doświadczenie na kiermaszu.

Jacek Frühling

POZA OSSENDOWSZCZYZNĄ

J a n u a r y G r z ę d z i ń s k i: *Pasterz z gór Atlasu*. Warszawa 1959. Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej; str. 357.

Różne mogą być motywy decyzji, gdy wytrawny publicysta sięga po nie uprawianą dotąd przez siebie formę powieściową: może to być próba rozszerzenia, wzbogacenia warsztatu publicysty o środki, których dostarcza literatura piękna — a może to być też chęć spróbowania swych sił w zupełnie nowej dla autora dziedzinie twórczości.

Najczęściej oczywiście bywa tak, że powieść jest wypadkową tych obydwu motywacji — i zresztą trudno, by było inaczej: *specificum* beletrystyki zakłada skromne choćby zamiary artystyczne, bez których eksperyment publicysty-powieściopisarza z góry skazany byłby na klęskę, a z drugiej strony — rzadko chyba się zdarza, by publicysta ostrzelany w niejednej kampanii zapomniał nagle dla „czystej" sztuki o swych dotychczasowych zainteresowaniach i pasjach.

Wydaje mi się, że powieść Januarego Grzędzińskiego bliższa jest chyba biegunа motywacji publicystycznej, że wynikła z szukania sposobu i form, które by pozwoliły przekazać czytelnikom wiedzę — a częściowo może i intuicje — autora o sprawach, wobec których publicystyka *sensu stricto* staje na ogół bezradna: o konkretnym człowieku w określonym kontekście historycznym, obyczajowym, światopoglądowym, geograficznym itp. Wszystkie elementy obrazu, który taka powieść ma stwarzać, dostarczyć może z powodzeniem reportaż, na ogół zatrzymuje się on jednak przed ostatnim aktem syntezy: gdy na przecięciu przeróżnych tendencji i uwarunkowań wyłania się sylwetka ludzka, osobowość. Klasykom reportażu literackiego udawało się czasami tę sprzeczność przezwyciężyć, ale chyba tym tylko, którzy za punkt wyjścia brali dokumentarną fotografię człowieka, jednostki, nie zaś wielką panoramę kraju, środowiska, epoki. Sprawdza się to np. u Kischa, gdy raz daje portrety ludzi, mogących żyć pełnym autonomicznym życiem w wyobraźni czytelnika, jak bohaterowie wielkich powieści — to znów sylwetki będące tylko komponentem wielkiego filmowego fresku.

Za taką hipotezą motywacji wyboru formy pisarskiej zdaje się świadczyć równoległość tematyczna dwóch książek Grzędzińskiego. Pierwsza z nich — to wydane w 1957 r. *Maroko — kraj kontrastów*, druga — to właśnie *Pasterz z gór Atlasu*. Warto je porównać: widzi się wtedy, jak uzupełniają się różne kąty widzenia, zależne od wyboru konwencji pisarskiej; jak reportaż wyprzedza pod jednymi względami powieść, by ustąpić jej pierwszeństwa w innych sprawach, wymagających właśnie spojrzenia przez pryzmat (a może właściwszą metaforą byłaby tu soczewka?) osobowości bohatera fikcji powieściowej.

Mimo tego jednak, że *Pasterza z gór Atlasu* klasyfikuję jako powieść

nie tylko wywodzącą się z reportażu — lecz i pełniącą w zasadzie przede wszystkim funkcje publicystyczno-reportażowe, chciałbym tu zatrzymać się na jej literackiej stronie, a raczej na jednym ciekawym dla mnie, a chyba i istotnym, problemie. Recenzent ma do tego prawo: wybór formy powieściowej wprowadza autonomiczną problematykę literacką w każdym wypadku, nawet wtedy, gdy traktuje się to tylko jako operację pomocniczą, służącą celom pozaliterackim. W wypadku zaś powieści Grzędzińskiego można chyba twierdzić z pewnością, że nie zachodzi wypadek tego rodzaju autorskiej obojętności.

Otóż *Pasterz z gór Atlasu* stanowi ciekawy — a na tle polskiej literatury w pewnej mierze oryginalny — przykład skrzyżowania egzotycznej tematyki z metodą obserwacyjną, właściwą tzw. powieści środowiskowej, stosowaną na ogół raczej do tematów swojskich, bliskich i nieomal że codziennych. Jest to więc ciekawa próba przełamania pewnej sztampy egzotycznej, którą nazwać by można ossendowszczyzną, nie z pogardy zresztą dla tego pisarza, nie reprezentującego bynajmniej dużej klasy artystycznej, ale przecież nie byle majstra w swej specjalności: sztampa drażni raczej u epigonów niż u wynalazców.

Sprawa ta wydaje mi się ciekawa nie tylko ze względu na to, że w ten sposób polska literatura „egzotyczna" (trudno, jakaś nazwa jest tu niezbędna, więc niech będzie ta, jeśli czytelnik wie już, że nie o tzw. egzotykę w potocznym tego słowa znaczeniu chodziło autorowi) wzbogaca się o nową próbę literacko-poznawczą, przełamującą do pewnego stopnia utrwalone u nas w tej dziedzinie konwencje. Jeszcze bardziej pasjonujące są jednak pewne refleksje, które budzą się z porównania tej berberyjskiej opowieści środowiskowej z utworami należącymi do literatury o tematyce środowiskowej, których akcja rozgrywa się w Polsce, obok nas. Pewne cechy rzeczywistości ujawniają się dopiero przy porównaniu: książka Grzędzińskiego zwróciła moją uwagę na fakt zauważony przez krytykę, ale nie doceniany: że metodą prozy „środowiskowej" jest z reguły eksponowanie właśnie swoistej egzotyki środowiska, że proza taka zawdzięcza swe istnienie i rodzaj przede wszystkim opozycji zachodzącej między środowiskiem a szerszym tłem społecznym.

Tak więc przezwyciężanie egzotyki na drodze wybranej przez Grzędzińskiego — jest w pewnej mierze zawodne. Może prowadzić do przezwyciężenia ossendowszczyzny, a więc sensacyjnego sztafażu, obliczonego na głód niezwykłości u czytelnika, któremu wystarczy rekwizyt i sensacja; nie prowadzi jednak do utożsamienia problematyki wewnętrznej czytelnika z problemami, wobec których stoją bohaterowie powieści. A to dopiero jest śmiercią egzotyki.

Nie znaczy to jednak, by autorowi nie udał się w znacznej części jego zamiar najistotniejszy: zbliżyć Berbera z gór Atlasu do czytelnika polskiego bardziej, niżby na to pozwalał czysty reportaż i publicystyka, przez pokazanie tego Berbera jako człowieka różniącego się od nas obyczajem i warunkami życia, nawet mentalnością, ale przecież nie tak trudnego do zrozumienia, jeśli nie sugerować się egzotycznym kostiumem. Zapewne lepiej by to się udało autorowi, gdyby rozporządzał większą sprawnością powieściopisarską. Warsztat jego jest bowiem poprawny, świadczący o kulturze literackiej, ale też i o braku istotnej odkrywczości w tej dziedzinie. Największe sukcesy osiąga autor na pograniczu reportażu — lub np. w świetnych, pełnych sarkastycznego i paradoksalnego dowcipu, inteligentnych dialogach Francuzów-kolonizatorów, których kwestie porozpisywał nie kto inny, jak Grzędziński-publicysta, i to publicysta o ciekawej, oryginalnej inteligencji. Jest to więc powieść w funkcji służebnej, w funkcji, którą spełnia, trzeba stwierdzić, z powodzeniem.

Tak więc czytelnikowi pozostaje co prawda po przeczytaniu książki pamięć uroku Ajszy i żal po śmierci mniej przekonywającego literacko Lahsena — ale najistotniejsze, co autor osiągnął, to sprawy znajdujące się na innej płaszczyźnie: po przeczytaniu *Pasterza z gór Atlasu* rozumie się przedstawione tam sprawy nie tylko w wymiarze spraw politycznych, socjalnych itd., ale wie się też, jakie ludzkie realia za tym się kryją. A o to zapewne przede wszystkim autorowi chodziło.

Jan Józef Lipski

PRZEGLĄD PRASY

Pokazało się ostatnio sporo pamfletów generalnych. Przodują pisarze młodzi. Tak powinno być. *Współczesność* przypuściła wielki atak na satyrę. *Szpilki* i teatr „Buffo" uprawiają naśladownictwo Tuwima, sam Tuwim jest tradycją niedobrą, tradycją dobrą są Boy i Gałczyński. Ofiarą pamfletowej pasji padły Magdalena Samozwaniec i Maja Berezowska. Szkoda, że cały ten atak, któremu *Współczesność* poświęciła cały prawie numer, przeprowadzony został ponuro, bez wdzięku, bez własnego dowcipu, który mógłby być najbardziej skuteczną bronią przeciw cudzemu, niedobremu, ośmieszanemu właśnie dowcipowi. Ale cóż robić.

W *Przeglądzie Kulturalnym* ukazał się pamflet Józefa Lenarta na *Współczesność (Ideologia pozytywistycznych młodzianków* — nr 29). W artykule panuje niesłychany mętlik pojęciowy. Autor uderzył w swych przeciwników z dział filozoficznych — pomieszał mu się pozytywizm filozoficzny z politycznym, jeden tłumaczy drugim, plącze tedy Carnapa ze Świętochowskim, a wszystko po to, aby w konkluzji stwierdzić, że „pozytywizm nie wystarcza". Nie wystarcza mianowicie trzymać się na uboczu od wielkich sporów ideowych epoki, trzeba... Co trzeba? Nie wiadomo, co trzeba, bo przecież wiadomo, że aktualnie nie rozgrywają się żadne wielkie spory ideowe, teoretyczne, takie, jakie rozgrywały się w dwudziestoleciu i u progu naszej rzeczywistości politycznej. Za nami pozostały spory katolików z marksistami z heroicznej epoki *Kuźnicy* i *Tygodnika Powszechnego*, za nami pozostały spory o humanizm socjalistyczny i demokrację socjalistyczną, za nami pozostały nawet spory między rewizjonistami i dogmatykami — jeśli istnieją, to na gruncie czysto praktycznym. Stefan Kisielewski pisząc artykuł wstępny w *Tygodniku Powszechnym* z okazji piętnastolecia Polski Ludowej, dla porządku, dla tradycji zaznacza, że nie podziela światopoglądu partii rządzącej, że katolik w ogóle nie może przyjąć w całości żadnej świeckiej teorii społecznej, może akceptować tylko jej poszczególne fragmenty. Jakież to odległe sprawy, te „trudności akceptowania"! Te niuanse ideologiczne, te „wątpliwości", te kłopoty ideologiczne, których przeżywanie było kiedyś nieomal obowiązkiem kulturalnego człowieka. Dziś mamy zupełnie inne zmartwienia: czysto praktyczne, fachowe, robocze. Zatarły się zupełnie różnice światopoglądowe na wszystkich szczeblach. Liczy się stosunek do wspólnych społecznych problemów, reszta pozostała sprawą prywatną.

Oczywiście, w literaturze sprawa światopoglądu nie jest sprawą prywatną. Ale i dla literatury istotny jest ów powszechny empiryzm. Znajduje on wyraz w postawie młodych pisarzy. Formułując empiryzm jako program, nie są oryginalni, nie różnią się przez to od reszty społeczeństwa. Lenart więc nie może namawiać „młodzianków" ze *Współczesności*, żeby opowiedzieli się wobec jakichś wielkich sporów, ponieważ spory te są już po prostu przeszłością. Słusznie jednak domaga się wyboru określonej tradycji ideowej. Jaka jest tradycja owych młodzianków? Jakże dalecy są od tradycji pozytywistycznej! Gdzie im tam do Świętochowskie-

go, którego nie wiadomo dlaczego wmawia im publicysta. Nie mają także żadnego zaplecza intelektualnego — popisy erudycyjne Lenarta nie mają żadnego zastosowania. Młodzież literacka jest po prostu skierowana przeciwko wszelkiej tradycji, przeciwko filozofii, przeciwko teorii. Jest w stadium negacji i drwiny powszechnej. „Mamy najbardziej antytradycjonalną młodzież literacką" — napisał Mieczysław Jastrun w tejże *Współczesności* w artykule *Przeciw sztubactwu*. Stadium to nie jest intelektualnie ciekawe, i dlatego zapewne środowisko młodzieży literackiej nie jest atrakcyjne, nie zwraca uwagi, z wyjątkiem tych pisarzy i tych zespołów, które z drwiny i buntu umiały uczynić sztukę. To przede wszystkim Mrożek, Afanasjew, „Stodoła". Natomiast hałaśliwa publicystyka *Współczesności*, skandalami dorabiająca się popularności, nie zasługuje na pilniejszą uwagę.

Pozazdrościł laurów *Współczesności* Ludwik Flaszen i uciął pamflecik przeciwko Marii Dąbrowskiej. Ten niezmiernie utalentowany krytyk zapomina, że jest starym koniem, od którego oczekuje się nie tylko popisów talentu, ale odrobiny rozsądku. Pyszną pointę znalazł sobie Flaszen w artykule Boya o Alfredzie Jarry, który — jak się okazuje — był autorem książki pt. *Noce i dnie*. (*Nb.* nie była to powieść, jak pisze Flaszen, ale dziennik z pobytu w wojsku.) Ale trzeba zupełnie zatracić poczucie proporcji, aby z pisarki, która tylekroć zadokumentowała swój niezwykły zmysł współczesności, swoją zdolność nadążania za wszelką artystyczną i filozoficzną nowością, trzeba więc zupełnie być zaślepionym w kabaretowych ambicjach, w żądzy jednodniowego sukcesu, aby z tej właśnie pisarki robić jakiegoś Pimkę polskiej literatury współczesnej. Rozumiem bunt przeciwko schematom tradycji, przeciwko jej ciężarowi. Nie rozumiem natomiast trwonienia tradycji, niszczenia tego, co w niej jest rzeczywiście wartościowe.

O właściwą gospodarkę tradycją dopomina się Jan Kott w artykule pt. *Teatr Polski i polski teatr (Przegląd Kulturalny*, nr 28—29). W części pierwszej krytyk domagał się właściwej gospodarki talentami aktorskimi, w części drugiej postuluje utworzenie wielkiego klasycznego repertuaru, który stanowi trwały fundament teatralnej tradycji. „Potrzeba teatru narodowego, repertuarowego, akademickiego jest chyba zupełnie oczywista. Bez takiego teatru nie ma niezbędnej jak powietrze, stałej konfrontacji każdego pokolenia z arcydziełami dramatu." W dalszej części swych wywodów przeprowadza Jan Kott krytykę repertuaru Teatru Polskiego, oskarżając jego obecnego dyrektora o brak odwagi w narzucaniu widowni wielkiej klasyki. Wiele jest słuszności w tym, co pisze krytyk *Przeglądu*, tylko że niesprawiedliwie chyba oskarża przedstawienie *Mazepy* o blichtr i pompierstwo — czyż nie był to właśnie ten wielki klasyczny rozmach, ta monumentalność, którą Kott postuluje — ten pokazowy trochę akademizm, to celebrowanie klasyki, bez której — jak sam słusznie pisze — nie można się obejść w kulturze teatralnej? Kott nie docenia przy tym przedstawienia *Wychowanki:* czyste przedstawienie tego zapomnianego, nigdy nie docenionego arcydzieła Fredry było chyba właśnie przykładem odwagi i odkrywczości.

Wśród tych wszystkich obrachunków i porachunków doniosłe znaczenie ma artykuł Henryka Markiewicza pt. *Kłopoty historyków literatury (Życie Literackie*, nr 388). Podkreślając niewątpliwe osiągnięcia polonistyki w ostatnich latach, Markiewicz zwraca uwagę na zachwianą proporcję między makro- a mikroanalizą, na niekorzyść tej ostatniej. Inaczej mówiąc, uwaga historyków literatury skupiała się na interpretacji szerszych zjawisk literackich, całych epok lub prądów, pomijając badania szczegółowe. Jednocześnie młode pokolenie badaczy charakteryzuje się bardzo wąską specjalizacją — stąd drobiazgowy, przyczynkarski, specjalistyczny charakter większości prac. Prowadzi to do oderwania polonistyki od szerszego odbiorcy. Stąd jej warsztatowość, jej klanowość. Tworzy się także szczególny język polonistyczny, żargon naukowy pełen dziwolągów niezrozumiałych dla laika. Markiewicz ubolewając nad tym zjawiskiem wskazuje na jego głębszą przyczynę: otóż jest nią tendencja do unaukowienia badań polonistycznych. W dalszym wywodzie Henryk Markiewicz zajmuje się trudnościami, na jakie natrafia ów proces unaukowienia polonistyki. Podkreślając, że nie ma nauki o literaturze bez wartościowania, wskazuje jednocześnie, że wartościowanie jest właśnie zabiegiem nienaukowym,

chyba że dokonuje się w imię jakiejś normatywnej poetyki. Ale jakiej? „Można... przyjąć jako kryterium tę poetykę normatywną, jaką badany utwór realizuje." Marksizm, choć stanowi wielką szansę unaukowienia nauki o literaturze, nie daje jej konkretnych podstaw metodologicznych. Marksistowscy historycy literatury zajęli się badaniami genetycznymi oraz przenieśli uwagę z konkretnego dzieła literackiego na proces historyczno-literacki. Stanowi to — podkreśla Markiewicz — przeniesienie zadań nauk przyrodniczych na naukę o literaturze. „Natomiast poza zasięgiem marksizmu pozostaje ogólna teoria dzieła literackiego, morfologia różnych struktur literackich i ich analiza funkcjonalna, wreszcie wartościowanie utworów literackich ze względu na ich jakości pozaideowe..." „...Nie istnieje marksistowska teoria literatury — konkluduje Henryk Markiewicz — w takim sensie, w jakim istnieje marksistowska ekonomia polityczna."

Mam wrażenie, iż Markiewicz wyraża wątpliwości nurtujące środowisko marksistowskich badaczy literatury już od wielu lat. Nie jest też zasługą krakowskiego profesora ich odkrycie, lecz ich usystematyzowanie w wyjątkowo jasny i dobitny sposób. Jedno mnie w tym zastanawia: ta pasja do rozstrzygania wszystkiego z góry, to zabieranie się do roboty od teorii. W minimalistycznych zajęciach młodszych badaczy widzę dosyć zdrową reakcję przeciwko doktrynerstwu i przeciwko metodologicznemu bzikowi starej gwardii IBL. Markiewicz odczuwa trochę przykro izolację polonistyki współczesnej w ciasnym kręgu fachowców, wzdycha do tych czasów, kiedy na wykłady Stanisława Tarnowskiego przychodził „cały Kraków". Ale zaraz pociesza się, że właśnie ceną niepopularności płaci się za naukowość. Trapią go wątpliwości, czy wobec tego całe to unaukowienie jest potrzebne, ale otuchy dodaje mu cytat z Kleinera, który tak patetycznie wierzył w naukowe posłannictwo badań literackich. Kleiner mianem nauki o literaturze obejmował wszystko: bibliografię i biografię, interpretację i genetykę, komparatystykę i tło społeczne, analizę formy i stylu, badania nad filozofią dzieła. IBL odziedziczył te same dziewiętnastowieczne, tak bardzo z ducha Taine'a poczęte ambicje, tak bardzo przesycone metodologicznym doświadczeniem nauk przyrodniczych. Wydaje mi się, że trzeba po prostu sprecyzować konkretne zadania badawcze, rozróżnić te, które podlegają sprawdzianom naukowym, od tych, które takim sprawdzianom nie podlegają. I wtedy z nauką o literaturze stanie się to, co się stało z filozofią: rozpadnie się po prostu na szereg oddzielnych dyscyplin. Badania genetyczne odpłyną do dziedzin, którym z natury rzeczy podlegają: do historii, socjologii, psychologii. Każda z tych nauk ma coś do powiedzenia o literaturze, każdą z nich literatura w pewien sposób zajmuje. Dlaczego jednak wymagać od jednego uczonego, aby z powodu swych literackich zainteresowań zajmował się po dyletancku każdą z tych dziedzin? Do filozofii, do doktryn politycznych odpłyną zagadnienia interpretacyjne. Swoje powiedzą historycy i teoretycy etyki oraz historycy obyczaju. Swoją sprawą niech się zajmą lingwiści. Stworzyć trzeba naukę o stylach — historię stylów — słusznie domaga się tego Markiewicz. Rozwijać trzeba wreszcie badania dotyczące rozwoju gatunków literackich.

Krótko mówiąc nauka o literaturze powinna zniknąć. Nie ma nauki o człowieku — jest medycyna, psychologia, socjologia, antropologia. Nie ma nauki o społeczeństwie: jest ekonomia, socjologia, pedagogika, etnografia etc. Nie może być też nauki o literaturze, ponieważ jest ona zjawiskiem zbyt szerokim, ponieważ wchłania ona zbyt wiele dziedzin życia i w zbyt wielu dziedzinach życia ślad swój odciska, aby ją w pacht miał brać wąski klan fachowców, którzy sobie z nią poradzić nie mogą. Tylko krytyka, która nie ma pretensji do naukowości, ponieważ sama jest częścią literatury, ma przywilej traktowania jej w całości, ma przywilej dyletanctwa, ponieważ, jak pisał kiedyś Irzykowski: „Tak zwane nauki o duchu mają to do siebie, że w zasadzie wszyscy jesteśmy w nich na równi dyletantami".

Andrzej Kijowski

BIOGRAFIA KAFKI

Rok 1959 przyniósł dwie książki, które bardzo wzbogacają naszą wiedzę o Kafce. Pierwszą z nich, *Listy Franza Kafki*, omówiłem w jednym z poprzednich numerów *Twórczości*. Tytuł drugiej brzmi: *Franz Kafka. Biografia jego młodości*. Napisał ją Klaus Wagenbach — o ile mi wiadomo, lektor frankfurckiego wydawnictwa S. Fischer — i wydał w Francke-Verlag (Berno szwajcarskie). Rzecz ta daje relację o życiu pisarza do roku 1912. Autor *Wyroku* liczył wtedy już 29 lat, a do końca życia pozostało mu jeszcze lat dwanaście.

Praca ta jest drugą, po książce Broda, i zarazem pierwszą naukową i na źródłowym materiale opartą biografią Kafki. Dotychczas rozważania o tym pisarzu opierały się przeważnie na komentarzach, analizie twórczości, hipotezach i mniej lub bardziej prawdopodobnych koncepcjach. Nareszcie przemówiły fakty i dokumenty. Wagenbach w ciągu ośmiu lat przestudiował wszelkie dostępne archiwa, zwiedził rodzinną miejscowość rodziców Kafki, zbadał wszystkie zakątki Pragi związane z życiem i literacką działalnością pisarza, przejrzał akta zakładu ubezpieczeń, gdzie tenże pracował, księgi stanu cywilnego, dokumenty szkolne, zrekonstruował obraz środowiska literackiego, artystycznego i naukowego Pragi na początku naszego stulecia. Rezultatem tych badań jest studium wyróżniające się naukową precyzją i przy tym żywe, zajmujące jak powieść.

Rok 1912, którym badacz zamyka swoje wywody, wydaje się datą późną — młodość pisarza już wówczas dawno minęła. Ale ten termin wytycza zasadniczą granicę w życiu Kafki. W owym czasie przeżył on głęboki przełom duchowy, „wtedy — czytamy w jednym z listów do Mileny — rana otworzyła się po raz pierwszy nocą, która długo trwała", a notatka z dziennika tycząca się tegoż roku brzmi: „Tak nie może być dłużej — powiedział mózg i po pięciu latach płuca wyraziły gotowość udzielenia pomocy". W tym roku Kafka spalił wiele swoich utworów, jego horyzont myślowy zasnuł się ciężkimi chmurami i nastąpiła radykalna zmiana w jego pojęciach, stylu i sposobie pisania. Odtąd datuje się, jak pisze Wagenbach, „zwięzły, ubogi w słowa, logicznie jasny, hipotaktyczny styl; do roku 1912 język był bogatszy w obrazy, akcja bardziej wielokształtna i rozwichrzona, motywy liczniejsze i bardziej zróżnicowane".

Sama biografia, zajmująca ponad połowę książki, która liczy około 350 stron, składa się z pięciu rozdziałów. Pierwszy opisuje dzieciństwo Kafki, jego dom rodzinny i szkołę, drugi lata gimnazjalne, trzeci przedstawia Pragę na przełomie stuleci, czwarty mówi o studiach uniwersyteckich i praktyce sądowej, ostatni o pracy biurowej. Drugą część biografii wypełniają aneksy. Rozpoczynają je przypisy (jest ich ponad siedemset) — niewyczerpana kopalnia szczegółów o życiu, twórczości Kafki i pracach jemu poświęconych. Z przypisami sąsiaduje zbiór dokumentów z lat szkolnych, uniwersyteckich i biurowych i tabela ilustrująca przebieg urzędniczej „kariery" pisarza. Dalej następuje spis podręcznej bibioteczki Kafki, nieznane wspomnienia o nim jego kolegi szkolnego, Utitza, oraz wspomnienia działacza socjalistycznego, Maresza, z którym pisarz był przez wiele lat zaprzyjaźniony. Książkę zamyka sześć nieznanych prac Kafki, które Wagenbach odkrył w Pradze. Są to memoriały powiązane ze sprawami ubezpieczeniowymi.

Szczególną zaletą studium Wagenbacha jest wyczerpująca biografia ideowa Kafki. Dowiadujemy się tutaj rewelacyjnych szczegółów, sporo nowych faktów, tym cenniejszych, że pomija je lub omawia tylko przelotnie w swojej biografii Brod, który *nota bene* zawarł z Kafką znajomość dopiero w roku 1908. Wszystko to rzuca znamienne światło na społeczne zainteresowania pisarza, o których warto tu kilka słów powiedzieć.

Pisarz, z natury nieśmiały i skłonny do samotnictwa, stał z dala od politycznych walk swojej epoki, jednak na swój sposób głęboko przeżywał jej duchowe i społeczne konflikty. W jego sytuacji trudno zresztą było uniknąć spotkania z nimi. Praga na przełomie stuleci, zamieszkała przez Czechów, Niemców, szlachtę austriacką i Żydów, przypominała wulkan. Kipiały tu społeczne i narodowe spory, podsycane długotrwałą walką Czechów o niepodległość. Kafka

obracał się przeważnie w środowisku żydowskiej inteligencji i debiutował mniej więcej równocześnie z plejadą pisarzy żydowskiego pochodzenia (Max Brod, Franz Werfel, Gustav Meyrink, Egon Erwin Kisch i inni), dojrzewając duchowo w sferze kultury niemieckiej. Zajmował się przy tym żywo literaturą czeską, on jeden spośród wymienionych pisarzy znał doskonale język i piśmiennictwo czeskie. Był jak gdyby na pograniczu trzech narodowości, a w zakładzie ubezpieczeń od wypadków przy pracy, gdzie pracował, stykał się codziennie z problemami życia robotniczego.

Pierwszym myślicielem, który patronował młodemu Kafce, był Spinoza. W piętnastym roku życia przyszły pisarz entuzjazmował się ideą panteistyczną i naukami przyrodniczymi. W owym czasie rozczytywał się w dziełach Darwina i przestudiował *Zagadkę świata* Haeckla, która wyszła z druku przed kilkoma laty. W siedemnastym roku życia, jako uczeń gimnazjalny, zajął się zagadnieniami społecznymi i nie ukrywał w szkole sympatii do socjalizmu, za co został nawet wydalony ze studenckiego stowarzyszenia „Altstaedter Kollegentag", do którego przyjmowano też uczniów starszych klas gimnazjalnych.

Od roku 1904 odwiedzał zebrania wyborcze wszystkich stronnictw politycznych (było to przed wyborami do parlamentu austriackiego), aby zorientować się w nastrojach społeczeństwa czeskiego. Najczęściej widywano go jednak na zgromadzeniach czeskich anarchistów, zwłaszcza w ostatnich pięciu latach przed pierwszą wojną światową. Jesienią 1909 roku zawarł znajomość z czeskim działaczem socjalistycznym, Mareszem, która trwała do 1923 roku. Maresz zaprosił pisarza,w październiku 1909 roku, do wzięcia udziału w manifestacji protestacyjnej przeciwko skazaniu hiszpańskiego wydawcy i założyciala anarchistycznej *Wolnej Szkoły*, Francesco Ferrera. „Kafka — czytamy we wspomnieniu Maresza, które Wagenbach drukuje w niniejszej biografii — przyszedł, ale zgromadzenie zostało rozwiązane przez policję. Od tego czasu zaprzyjaźniliśmy się bliżej i zapraszałem Kafkę na wszystkie imprezy, a on często przychodził." Między innymi pisarz wziął udział w manifestacji antywojennej i w zebraniu protestującym przeciwko wyrokowi śmierci na przywódcę paryskich robotników, Liabeufa.

O tym zgromadzeniu Maresz pisze: „Zebranie zostało rozwiązane, ale uczestnicy bronili się kuflami, laskami i nożami przed policją, która wtargnęła z białą bronią. Aresztowano wiele osób, wśród nich znalazłem się i ja. W komisariacie policji doszło do awantur, kiedy nagle zjawił się Kafka, aby zaręczyć jako świadek o mojej »niewinności«. Urzędujący funkcjonariusz, widocznie znajomy Kafki z czasów studenckich, powiedział wprawdzie, że skończy się na grzywnie pięciu guldenów lub na jednym dniu aresztu za nieposłuszeństwo władzy, Kafka chciał jednak natychmiast złożyć kaucję i wetknął mi, gdy odmówiłem, pieniądze do kieszeni płaszcza".

O kontaktach z anarchistami Maresz wspomina: „Kafka nie był, o ile mi wiadomo, członkiem żadnego ze wspomnianych klubów anarchistycznych, sympatyzował jednak, to można rzec, z nimi jako człowiek głęboko wrażliwy pod względem społecznym". Maresz wprowadził też pisarza do ogrodowej restauracji „Kabaret Bałkan", gdzie zbierali się czescy pisarze, malarze, muzycy i śmietanka praskiej cyganerii. Tutaj Kafka zawarł znajomość z Jarosławem Haszkiem, który wodził rej w owym towarzystwie. Autor *Ameryki* „obserwował ich żarty z rezerwą, często niemal zamknięty w sobie, z łagodnym uśmiechem i jak zwykle przy spotkaniach ze znajomymi, z lekkim odcieniem smutku. Tylko jego ciemne, niewypowiedzianie uważne i badawcze oczy lśniły przez chwilę, aby potem zasnuć się zamyśleniem lub zgoła wyrazić odmowę. Kiedy jednak Haszek intonował jakąś pieśń swoim stękającym, przepitym głosem, ulatniała się cała jego melancholia". Kafka uczestniczył również w sławetnym zebraniu przed wyborami do parlamentu, zorganizowanym przez stronnictwo Haszka, tak zwaną Partię Polityczną Umiarkowanego Postępu w Ramach Prawa (była to groteskowa nazwa anarchistycznego zrzeszenia), gdzie autor Szwejka wygłosił humorystyczne i dziś już do historii należące przemówienie w piwiarni „Pod Zielonym Drzewem".

Afisze zwołujące to zebranie głosiły:

„Zawiadomienie publiczne

Partia polityczna umiarkowanego postępu w ramach prawa organizuje zebranie wyborcze okręgów...

Program

Sytuacja polityczna. Wybory do par-

lamentu. Alkoholizm, prostytucja, darwinizm i król bułgarski".

W zakładzie ubezpieczeń pisarz poznał dokładnie warunki pracy czeskich robotników w północnych okręgach przemysłowych, a ich niedola, w szczególności częste wypadki kalectwa, spowodowane brakiem odpowiednich środków i urządzeń, wywoływały jego oburzenie. „Jak skromni są ci ludzie — powiedział raz do Broda. — Przychodzą do nas prosić. Zamiast ruszyć atakiem na nasz zakład i wszystko rozwalić do szczętu, przychodzą prosić." Odczuwał też boleśnie wyzysk robotników w ojcowskim przedsiębiorstwie, gdzie ojciec-satrapa wyciskał z nich ostatnie poty. W roku 1919, kiedy przeprowadził generalny rozrachunek z ojcem, napisał w *Liście do ojca:* „Nazywałeś pracowników »płatnymi wrogami«, byli też nimi, ale zanim się nimi stali, wydałeś mi się ich »płacącym wrogiem«. Tam dostałem wielką lekcję, że mogłeś być niesprawiedliwy".

Kafka zajmował się problematyką społeczną niemal do ostatnich dni swego życia. W marcu 1918 roku ułożył nawet program społeczny zatytułowany: *Nieposiadająca klasa robotnicza (Die besitzlose Arbeiterschaft).* Jest to plan wyrzekający się rewolucji społecznej, apelujący jedynie do moralnego poczucia, pełen szacunku dla pracy i robotników, ułożony w charakterystycznym dla pisarza duchu purytańskiego rygoryzmu. Oto niektóre punkty programu:

„O b o w i ą z k i: Nie wolno posiadać ani przyjmować pieniędzy ni kosztowności. Dozwolona jest tylko następująca własność: jak najskromniejszy ubiór (szczegóły trzeba ustalić), to, co konieczne do pracy, książki, żywność dla własnych potrzeb. Wszystko inne należy do biednych.

Środki utrzymania zdobywać tylko pracą. Nie lękać się żadnej pracy, do której starczą siły. Albo samemu wybierać pracę, albo, jeśli to niemożliwe, poddać się zarządzeniu Rady Pracy, która podlega rządowi.

Jak najbardziej umiarkowane życie. Jeść tylko to, co najniezbędniejsze, na przykład to, co można nabyć za minimalne wynagrodzenie, które jest w niejakiej mierze i wynagrodzeniem maksymalnym: chleb, wodę, daktyle. Jedzenie najbiedniejszych, łoże najbiedniejszych.

P r a w a: Maksymalny czas pracy sześć godzin, dla pracy fizycznej od czterech do pięciu.

W wypadkach choroby lub w wieku niezdolnym do pracy przyjęcie do państwowych domów starców, szpitali.

Życie wypełnione pracą jako sprawa sumienia i sprawa wiary w bliźniego".

Oczywiście, motywy krytyki społecznej, przewijające się tak często w przeżyciu, rozważaniach i w lekturze Kafki, uległy w jego twórczości zawiłej metamorfozie poetyckiej, tak że ich analiza wymaga dużej ostrożności, aby nie dać się ponieść spekulacjom lub ryzyku wulgaryzmów, któremu nie oparł się jeden z polskich miłośników Kafki. Ale ta sprawa tutaj nie należy i wróćmy na zakończenie do książki Wagenbacha.

Do ciekawszych jej szczegółów zaliczyć można informacje o lekturze i duchowych zainteresowaniach Kafki, z których wynika, że pisarz ten szczególnie bacznie zajmował się rozwojem nowoczesnych nauk ścisłych, teorią względności Einsteina, teorią kwantów Plancka, dyscyplinami biologicznymi, wreszcie najnowszymi badaniami w zakresie psychologii. Kafka przestudiował też psychoanalizę Zygmunta Freuda, którego poglądy zresztą zwalczał.

Wagenbach nie ograniczył się do materiału biograficznego. W jego wywodach znajdujemy też sporo uwag o twórczości Kafki, bardzo cennych, rzeczowych, które unikają ryzykownych spekulacji i trzymają się realnego podłoża Kafkowskich tekstów. Szczególną wartość mają spostrzeżenia o stylu i technice pisarskiej, uwzględniające różne fazy rozwoju autora *Zamku.*

Należy się również pochwała autorowi za bogaty materiał ilustracyjny, zawierający sporo nieznanych zdjęć rodziny Kafki, jego przyjaciół, współuczniów, nauczycieli, kilka ciekawych fotografii samego Kafki, nie mówiąc już o odbitkach rękopisów i dużej ilości dokumentów.

Roman Karst

KLUCZ DO LITERATURY NIEZNANEJ

Narzekaliśmy przed wojną, narzekaliśmy i w ciągu piętnastu powojennych lat na nikłą znajomość literatury czechosłowackiej w Polsce, na chaotyczną i bezplanową politykę wydawniczą, na wyraźne nieporozumienia przekładowe, wreszcie na niewielki oddźwięk w prasie literackiej i społeczno-kulturalnej. Tymczasem biegły lata, między jednym a drugim wystąpieniem publicystycznym ukazywały się książki i oto niespodziewanie wyrosła przed naszymi oczami pokaźna biblioteka czeska. Czy jest ona reprezentatywna dla całości literatury czechosłowackiej? Czy istotnie popełniono tak wiele błędów przekładowych?

Trzeba sobie powiedzieć od razu, że klasyczną literaturę czeską i słowacką znamy wciąż jeszcze w stopniu niewielkim i dalece nie wystarczającym. Prawdziwą popularność zdobył sobie właściwie tylko jeden, Alojzy Jirasek, „czeski Sienkiewicz", a może raczej „czeski Kraszewski", pisarz z dawna w Polsce lubiany i czytywany *, może także dzięki polonofilskim motywom w swej twórczości. Doceniając to zainteresowanie, Państwowy Instytut Wydawniczy zainaugurował przed kilku laty wydawanie *Dzieł*, w jednolitej, estetycznej szacie zewnętrznej i o bardzo przystępnej cenie. Inicjatywa PIW-u jest przykładem celowej polityki wydawniczej. Można tylko PIW-owi zarzucić, że poszczególne tomy ukazują się w nazbyt już ślimaczym tempie i że za mało chyba reklamuje się te książki, wsiąkają one w czytelniczy ogół bezszmerowo.

Przykładem cennej inicjatywy, ale zmarnowanych możliwości, jest wydanie książki innego klasyka czeskiej literatury, Antala Staszka, przez „Czytelnik". Staszek, pisarz z różnych względów ciekawy dla nas, Polaków, należy do twórców pełnokrwistej, realistycznej literatury. W młodości studiował w Polsce, jest także ojcem znanego dobrze z powojennych przekładów innego pisarza czeskiego, Iwana Olbrachta, i zasługiwał na rzetelną prezentację. Dobra jego powieść *O szewcu Mateuszu i jego przyjaciołach* przeszła — niesłusznie! — zupełnie niezauważona. A szkoda. Kiedy jak kiedy, ale w takich właśnie przypadkach oczekujemy inicjatywy wydawcy, który winien odpowiednio podać i zareklamować dobry utwór literacki. Nie zrobiono tego jednak i zapomniano o reszcie dorobku pisarza, z czego najbardziej chyba żal pamiętników, ciekawego bardzo dokumentu obyczajowego, a zawierającego przy tym wiele nieznanych poloników.

Nieatrakcyjny tytuł nosi także wybór twórczości klasycznej pisarki czeskiej, wielce cenionej Bożeny Niemcowej. *Wybór obrazków i opowiadań* (który doczekał się dwóch wydań w „Ossolineum") został niefortunnie przy tym przełożony przez zasłużonego skądinąd Józefa Magnuszewskiego; zachowując wierność filologiczną, nie dał on przekładu artystycznego *.

Więcej szczęścia miał Jan Neruda, którego świetnie spolszczyła znakomita tłumaczka z czeskiego, M. Erhardtowa. *Opowiadania ze starej Pragi* podbiły czytelników i wydawane były przez PIW dwukrotnie, równie dużym powodzeniem cieszył się jego *Wybór opowiadań*, wydany przez „Czytelnik".

Niewielka, ale uroczo staroświecka książeczka Svatopluka Czecha *Jastrząb contra Gołąbek*, doskonale przełożona przez A. Sieczkowskiego, a przypominająca pełen wdzięku dziewiętnastowieczny dagerotyp („Czytelnik"), kończy prezentację klasycznych pisarzy czeskich. Tak więc Niemcowa, Neruda i Jirasek, dwie książki Sv. Czecha ** i jedna A. Staszka mają nam dać pojęcie o klasycznej literaturze czeskiej

* Pierwszy przekład A. Jiraska ukazał się w Polsce już w r. 1887, a więc oczywiście jeszcze za życia autora, który zmarł w r. 1930, i od tego czasu pojawiły się dwadzieścia cztery przekłady (w tym pięć dziewiętnastowiecznych), z których najbardziej ulubione to: *Psiogłowcy*, *Historia filozofów*, *Maryla* i *Na starej poczcie*.

* B. Niemcowa znana była już w Polsce w r. 1862/3, kiedy to w *Przeglądzie Europejskim* ukazał się przekład jej *Babuni*; w r. 1882 Miriam przełożył opow. *Pan nauczyciel (Tyg. Mód)*.

** „Nasza Księgarnia" wydała jeszcze *Wyprawę pana Brouczka w XV stul.*

i słowackiej. To zbyt mało. Upomnieć się tu należy przynajmniej o Józefa Kajetana Tyla (choćby tom bardzo interesujących opowiadań), Karolinę Svietlą, często zresztą tłumaczoną w Polsce pod koniec dziewiętnastego wieku *, Jakuba Arbesa, autora godnych przekładu romanet **, o cieszącego się ongiś w Polsce taką popularnością Juliusza Zeyera, przedstawiciela czeskiego romantyzmu ***, o powieści historyczne Z. Wintera, twórczość K. V. Raisa, T. Novakowej, wreszcie o którąś z powieści Czapka-Choda.

Zupełnie odmiennie przedstawia się za to obraz międzywojennej literatury czeskiej. Nazwiska Czapka, Haszka, Rzezacza, Pujmanowej, Drdy i Fuczika dobrze znane są czytelnikowi polskiemu. Około dwudziestu tytułów Czapka, z których niemal każdy to sukces czytelnicy, mówi samo za siebie. *Fabryka absolutu, Inwazja jaszczurów,* trylogia *Hordubal, Meteor* i *Zwyczajne życie,* kapitalnie przełożona *Księga apokryfów* (H. Gruszczyńska-Dubowa), psychologiczna powieść *Osiem twarzy mistrza Foltyna, Dramaty, Humoreski, Opowiadania z jednej i drugiej kieszeni,* wreszcie *Listy* i nawet bajki dla dzieci zdobyły dla siebie wydawnictwa, sceny, radio i nawet telewizję, gdzie niedawno oglądaliśmy świetne Czapkowskie *Apokryfy*. Podobnie nie trzeba prezentować polskiemu czytelnikowi Haszka, którego *Przygody dzielnego wojaka Szwejka* były ulubioną lekturą już przed wojną a które na nowo święciły triumfy po wojnie, trzykrotnie wznawiane (nie licząc wyboru z tego arcydzieła, dokonanego przez J. Kozłowskiego w r. 1950 dla „Książki i Wiedzy"). Zasługują jednak „Czytelnika" było „odkrycie" olbrzymiej twórczości nowelistycznej. Ten wspaniały satyryk i humorysta napisał legendarną ilość opowiadań, które systematycznie wydawane są obecnie w Czechach, tworząc już teraz kilka pękatych tomów. „Czytelnik" wydał więc najpierw *Kronikę śmiechu,* potem *Tasiemiec księżnej pani,* wreszcie *Wieczory z Jarosławem Haszkiem* i *Wędrówki z Jarosławem Haszkiem* (nb. w bardzo oryginalnej i dowcipnej szacie graficznej).

Osobne, bardzo własne miejsce, zarówno w literaturze czeskiej, jak i w polskich przekładach z języka czeskiego zajmuje pisarz bardzo „intelektualny", wysoko oceniany zarówno przez polskich czytelników, jak i krytykę, Wacław Rzezacz. *Czarne światło,* trzykrotnie wznawiana *Krawędź, Ślepa uliczka* — to powieści, które cieszyły się niezwykłym powodzeniem. Słabszy jest już *Powrót,* który „Czytelnik" chyba niepotrzebnie umieścił w planach zamiast *Świadka* (co zresztą przemyślnie wykorzystało inne wydawnictwo). W przygotowaniu zaś znajduje się tom bardzo ciekawych opowiadań *Twarzą w twarz,* który wydają „Iskry".

Równie znany jest dorobek powieściowy Marii Pujmanowej; dużym powodzeniem cieszyła się jej trylogia: *Igranie z ogniem, Ludzie na rozstajach* i *Życie zwycięża śmierć,* oraz dwa duże opowiadania, tradycyjnie wydawane w jednym tomie: *Pacjentka dra Hegla* i *Przeczucie* (to ostatnie znane także w Polsce z filmu). Wydaje mi się, że godną zainteresowania jest również nowelistyka Pujmanowej.

Wreszcie pisarz poznany dosyć jednostronnie, który zrobił u nas błyskotliwą karierę powieścią *Miasteczko na dłoni* (swoistego rodzaju rekord wydawniczy, książka pięciokrotnie wznawiana!) oraz zbiorem opowiadań *Milcząca barykada* (w niektórych wydaniach — w sumie było ich cztery, plus wybór z tego tomu pt. *Nieznany żołnierz* dla MON-u — *Niema barykada),* a także komedię *Igraszki z diabłem.* Dopiero teraz przygotowywane są do druku: ciekawa, psychologiczna powieść *Żywa woda* oraz *Wędrówki Petra Sedmilhařa* (bliskiego krewnego Tylla Ullenspiegla, żeglarza Sindbada, a głównie Don Kichota).

Swą żarliwą twórczością zyskał sobie licznych czytelników w Polsce Juliusz Fuczik. Jego *Reportaż spod szu-*

---

* Por. *Córkę kamieniarza,* Piotrków 1879; *Obrazki z góry,* Lwów 1896, *Powieści wiejskie,* W-wa 1880, *Oczarowana* (z naszych walk i bojów), W-wa 1900 i szereg nowel w czasopismach.

** *Obietnicę księcia* drukowało *Ziarno* w 1882 r., a *Podpalacza — Gazeta Nar.* (1892).

*** Znano w Polsce *Dom pod tonącą gwiazdą (Chimera* 1902), *Jana Marię Plojhara (Kraj* 1902), *Jego i jej świat* (W-wa 1901), *Wieczór u Idalii* (W-wa 1907) i wiele legend oraz nowel. Miriam, który specjalnie dużo tłumaczył Zeyera, wydał w r. 1901 dwutomowy jego *Wybór pism,* zawierający poematy i utwory dramatyczne oraz prozę.

bienicy zrobił wstrząsające wrażenie i wznawiany był sześciokrotnie, nie licząc osobnego fragmentu *Cela 267. W kraju, gdzie jutro jest już dniem dzisiejszym* wydane było dwukrotnie oraz także dwukrotnie fragment tej książki pt. *Historia stalingradzkiego traktora*. W r. 1952 „Książka i Wiedza" wydała wybór pism Fuczika, noszący tytuł *O lepsze jutro*.

Tak więc — jeśli dorzuci się jeszcze sporą garść poszczególnych tomów K. Schulza, Majerowej, Malirzowej, Glazarowej, Askenazego i kilku innych — wyłoni się dość wielostronny obraz literatury czeskiego dwudziestolecia i najcelniejszych osiągnięć powojennych. Z małym wyjątkiem. Do dziś bowiem trudno pojąć, dlaczego dotychczas tak skromnie prezentowane jest u nas dzieło jednego z najbardziej utalentowanych pisarzy czeskich, Władysława Wanczury, którego tylko dwie powieści *Koniec starych czasów* i *Piekarz Jan Marhoul* ukazały się w przekładzie polskim. Obie, a zwłaszcza *Koniec starych czasów*, cieszyły się dużym powodzeniem (wyżej wspomniana książka wznawiana była dwu- czy bodaj trzykrotnie). Ale gdzież *Ucieczka do Budina*, *Łuk królewny Dorotki*, *Tři řeky*?

Prawie to samo odnosi się do zupełnie nie znanej w Polsce A. M. Tilschowej, G. Vczeliczki, K. Novego i wielu innych.

Niewykorzystane jest też przez wydawców bogactwo czeskiej literatury podróżniczej, powieści biograficznej, wykraczającej nader często z dobrymi rezultatami poza opłotki stron rodzinnych (między innymi pisano o Grottgerze, istnieją także prace poświęcone Chopinowi, Sienkiewiczowi i innym polskim znakomitościom — żeby zatrzymać się tylko przy sprawach polskich). W ogóle zadziwiająca jest nasza obojętność na liczne i nieraz frapujące polonica tamtejsze, choćby np. na pamiętniki wybitnych osobistości czeskich, zawierające wiele istotnych przyczynków do spraw i rzeczy polskich (np. pamiętniki i wspomnienia J. V. Fricza, Staszka, Bittnera i in.).

Można by właściwie długo jeszcze się kłócić zarówno o poszczególnych pisarzy, jak i poszczególne pozycje warte przyswojenia, lista naszych zaległości i propozycji byłaby (wbrew niesłusznie utartej, kuluarowej opinii) dosyć długa, tylko że... Na co jednak należałoby zwrócić uwagę z całą stanowczością, to na fakt, że czas już na wydanie jakichś przewodników po literaturze czeskiej * (w rodzaju właśnie czeskiego *Co czytać z polskiej literatury?*), czas na jakieś opracowania, popularny szkic historii literatury czy mały słowniczek pisarzy czeskich, czas wreszcie na opracowanie dorobku poszczególnych twórców. Inaczej wydane książki nie dość dobrze służyć będą czytelnikowi, który nie ma żadnego rozeznania w tym, co się wydrukowało. I jeśli nawet wydawnictwa popularno-naukowe nie wszystkich takich prac mogłyby się podjąć, to jest także rzeczą zainteresowanych wydawnictw (może wspólnymi siłami?) wydać ów przewodnik jako swoistego rodzaju druk reklamowy. Byłoby to z wielkim pożytkiem stron obu.

* Wprawdzie w r. 1956 Instytut Bibliograficzny Biblioteki Narodowej wydał z okazji wizyty bibliotekarzy czeskich ulotny druk pt. *Czechosłowacja. Bibliografia 1946—1955*, ale literatura piękna stanowiła tam tylko jeden z poddziałów, przy tym druk ten był bardzo specjalistyczny, niemal anonimowy, wydany w bardzo niskim nakładzie i już dziś przestarzały.

Donata Ciepieńko-Zielińska

Anglia

THE LONDON MAGAZINE (lipiec) ma tym razem nieco lżejszą zawartość. Cóż, wakacje. Doskonała okazja do refleksji na temat małych zainteresowań dla spraw literackich w Anglii. Pięćdziesięć lat temu Arnold Bennet powiedział, że Anglia nie jest krajem artystycznym w tym sensie, jak kraje łacińskie, i nie ma celu utrzymywać, że tak jest. Jej prawdziwe zainteresowania dotyczą polityki i moralności. Sprawdza się to nieustannie. Żadne pismo ściśle literackie nie może utrzymać się o własnych siłach. John Lehmann, stary weteran na polu kołatania o subsydia, z zazdrością spogląda na drugą stronę Kanału, śledząc wspaniały rozkwit francuskich miesięczników. We Francji pismo literackie stanowi nieodzowny składnik życia kulturalnego. W Anglii nie ma żadnej tradycji pod tym względem i wspaniałe zrywy entuzjastów szybko toną w morzu obojętności. Tym ciekawsza jest historia tzw. „małych magazynów", pism niekomercjalnych, zakładanych z czystej miłości sztuki i mających żywot łątek jednodniówek. William Plomer zamieszcza wspomnienie o swoim udziale w takim przedsięwzięciu, kiedy to razem z Roy Campbellem wydawali w Południowej Afryce miesięcznik *Voosla Days*. Wyszły tylko dwa numery, gdyż mieszanka: Tołstoj, Dostojewski, George Moore, T. S. Eliot, Sir James Frazer, Baudelaire, Nietzsche i Rimbaud — była zbyt oszałamiająca na prowincjonalne gusty czytelników, młodzi zapaleńcy nie chcieli zaś iść na żadne kompromisy. Szkic Henry Millera *Dzieci ziemi* ma również wiele z osobistych wynurzeń. Pisarz usiłuje zamknąć w nim swoją filozofię, swój przepis na szczęście. Nie wierzy, że prawdziwe rozwiązanie nastąpi w rezultacie politycznych czy społecznych przemian. Istotna zmiana może się dokonać tylko w płaszczyźnie duchowej. Każdy musi znaleźć swój sposób życia, stąd konieczność tolerancji. Wszelkie pisarstwo jest jednak propagowaniem jakichś idei. Miller wspomina o ciekawym wyjątku z tej reguły, jest nim japońskie *haiku*. Jest to forma poetycka ograniczona do tylko takiej ilości sylab, jaka jest potrzebna dla wyrażenia przez poetę miłości (najczęściej miłości natury), bez używania porównań i superlatywów.

Numer zawiera ponadto „magazynowe" w najlepszym sensie opowiadanie A. O. Chatera, odkrytego zaledwie przed rokiem przez *The London Magazine*, pt. *Zawody łucznicze*, i przekład krótkiego opowiadania Carlo Cassoli *Clerici*. Nie zanadto interesujące rozważania Russela Taylora o autorach tekstów do piosenek wywołują natychmiast koszmarny obraz naszej sytuacji w tej dziedzinie. Przypuszczam, że w literaturze antypiosenkarskiej jesteśmy chyba narodem przodującym. Niemniej poważny artykuł na ten temat, o ile w ogóle byłby możliwy, musiałby wywołać małą rewolucję. Najciekawsze pozycje numeru skupiły się tym razem w przeglądzie książek. L. P. Hartley sygnalizuje trzy studia krytyczne: *Tomasz Mann* Ericha Hellera, *Evelyn Waugh* Frederika J. Stoppa i *Joyce Cary* Andrew Wrighta. Rex Warner pisze o *Odysei* Nikosa Kazantzakisa w przekładzie Kimona Friara. Ukazanie się tego ogromnego dzieła w języku angielskim było dużym wydarzeniem literackim. Dziwną dosyć figurą był ten Kazantzakis. Pisał powieści, sztuki poetyckie, tłumaczył *Boską komedię*, *Fausta*, *Iliadę* i *Odyseję*, zajmował się filozofią, w wolnych zaś chwilach bywał ministrem, dyrektorem, profesorem. Jedną z osobliwości jego *Odysei* jest wprowadzenie wersyfikacji własnego wynalazku (siedemnastozgłoskowiec) i dwu tysięcy słów nie znanych zupełnie współczesnemu czytelnikowi, a zaczerpniętych z ludowych pieśni i legend. Utwór był raczej „trudny" i w pierwszym impecie niektórzy oskarżali jego autora, że jest niebezpiecznym innowatorem politycznym. Tłumacz, aby przezwyciężyć trudności językowe, musiał użyć jambicznej sześciostopowej strofy. Ponieważ tradycyjny grecki piętnastosylabowiec odpowiada angielskiemu wierszowi białemu, w obu wypadkach Kazantzakis i Friar dodali extra jambiczną stopę do zwyczajnej miary. A jakie trudności przy odczytaniu

treści! Profesor Stanford w rozprawie *Temat Ulissesa* widzi w eposie wyraz dążenia do wolności. Odyseusz porzuca kraj i rodzinę, uwalnia się ze wszystkich więzów, aby zdobyć wiedzę o sobie samym. Próbę nowego spojrzenia na Brechta zawiera książka Johna Willeta *Teatr Bertholta Brechta*. Willet uważa, że teoretyczne i polityczne aspekty utworów Brechta są mocno przerysowane. Brecht nie mógł znieść myśli, że zainteresowanie słuchaczy może płynąć z emocjonalnych pobudek, stąd cała nadbudowa teorii. Wielu pisarzy ulega od czasu do czasu podobnym lękom. Słynna teoria alienacji, kamień węgielny jego dzieł dydaktycznych, sformułowana w 1935 jako protest przeciw konsolidacji nazizmu, jest w konflikcie z jego ostatnimi, wielkimi sztukami, jak *Matka Courage* i *Kaukaskie koło kredowe*. Ostrożność w odczytywaniu pisarza, który często jest swoim własnym wrogiem, jest szczególnie pożądana. Książka Willeta jest pierwszym krokiem w kierunku odrzucenia rzeczy nieistotnych lub... niewygodnych. Dalszym byłoby chyba odrzucenie przez przyszłych inscenizatorów Brechta teoretycznych wstępów i zamknięcie na okres prób drzwi przed wszelkimi wędrownymi uczniami Brechta!

ENCOUNTER lipcowy otwiera szacowne nazwisko Leonarda Woolfa, który kreśląc uroczy epizodzik ze swojej imperialistycznej kariery w roku 1904 na Cejlonie, usiłuje wykazać głupotę obecnych białych imperialistów w Południowej i Centralnej Afryce. Analizując sprzeczne wypowiedzi czynników oficjalnych w tej sprawie dochodzi do konkluzji, że pod względem kulturalnym i politycznym Europejczycy i Azjaci osiągnęli dwie różne formy barbarzyństwa. Barbarzyństwo na domowy użytek jest jeszcze do zniesienia; staje się czymś monstrualnym, kiedy własną formę barbarzyństwa chce siłą narzucić innej odmianie barbarzyństwa. W artykule pod dosadnym tytułem *Anty-amerykańskie Zoo* Fitz Gibbon odpowiada na pytanie, dlaczego Anglicy, oczywiście tylko niektórzy, nie lubią Amerykanów. Rozwiązanie oczywiste i bezbłędne odsyła nas do psychopatologii. Antyamerykańskie uczucia to nihilistyczne przeniesienie autorozczarowania i autopogardy na obawę i nienawiść do „innego". Staranna klasyfikacja odmian tych anomalii służy do zorientowania, które z nich nadają się do kuracji freudowskiej, dla których zaś bardziej odpowiedni jest Adler albo Jung. Po tym rozweselającym raczej trybucie przyjaźni anglo-amerykańskiej — artykuł poważny. Dokończenie prelekcji C. P. Snow z poprzedniego numeru o dwu kulturach, a raczej powiększającej się ciągle przepaści między kulturą humanistyczną a naukowo-specjalistyczną, nie dopuszczającej żadnej możliwości wzajemnego porozumienia. Autor, będąc sam połączeniem tych dwu oddalających się od siebie dyscyplin, powiedział wiele inteligentnych i odkrywczych rzeczy w tekście, jeszcze więcej w podtekście, na temat, czym należy tłumaczyć szum, jaki się zrobił wokół tej, nie nowej przecież sprawy. Otóż, przy porównywaniu systemów nauczania Angli, Ameryki i ZSRR okazało się, że w najgorszej sytuacji jest Anglia. Co gorsza, kładąc nacisk na wysoką specjalizację, Anglia nie jest w stanie wyprodukować wystarczającej ilości kadr naukowych czy technicznych na eksport. Jak wiadomo, punkt ciężkości rozgrywek politycznych przesuwa się na rywalizację w skuteczniejszym podnoszeniu krajów technicznie zacofanych; wypadnięcie z tej konkurencji jest czymś bardzo bolesnym dla prestiżu każdego mocarstwa. Temat trafił w czułe miejsce tak dalece, że zapowiedziano dalszą dyskusję. Na zakończenie części ideologicznej, którą *Encounter* odrobił tym razem z wyjątkową sumiennością, Alastair Buchan, dyrektor Instytutu Studiów Strategicznych, daje próbkę strategicznego studium o NATO, przy czym dowiadujemy się, że generał Nordstad jest militarnym intelektualistą. Czytając zdumiewające spekulacje, co powinno być między mieczem i tarczą, doznajemy lekkiego zamroczenia. Czy istnieje jeszcze coś takiego, jak strategia?

Na uwagę zasługuje omówienie pierwszej wyczerpującej biografii Northcliffa, która świeżo ukazała się na półkach księgarskich. Alfred Harmsworth, który potem otrzymał tytuł lorda Northcliffa, był twórcą prasy popularnej w tym kształcie, jaki znamy obecnie. On pierwszy wprowadził duże nagłówki i system krótkich informacji ze wszystkich dziedzin, był pionierem nowoczesnej techniki prasowej. Prawdziwy geniusz dziennikarki, jako młody człowiek

znalazł się w posiadaniu ogromnego królestwa wydawniczego, składającego się z ośmiu periodyków. Zwłaszcza interesujące są jego próby opanowania *Timesa*, tej cytadeli angielskiej *respectability*. Niestety, autorzy biografii, Reginald Poud i Geoffrey Harmsworth, mimo że mieli dostęp do papierów rodzinnych i obficie korzystali z osobistej korespondencji Northcliffa, nie potrafili rozświetlić tajemnicy tego ciekawego życia, które było dziwną mieszaniną sukcesu i klęski. Materiał ściśle literacki znajdujemy w szkicu W. B. Stanforta *Nie ma spokoju dla Ulissesa*. Istotnie, temat ten należy chyba do najbardziej eksploatowanych i od czasów starożytnich po dzień dzisiejszy nie było chyba szanującego się pisarza, który by z niego nie czerpał. W ciągu ostatnich dziesięciu lat było więcej niż dwadzieścia nowych portretów Ulissesa. W całej wielostronności wykorzystali jednak ten wątek tylko Homer, Joyce i Kazantzakis. Prof. Stanford, który jest prawdziwym znawcą przedmiotu, ukazuje piękno i niezwykłość tej nowej wersji. Równie ciekawą pozycją ze względu na temat jest szkic Rebeki West o książce Christofera Herolda *Madame de Staël*, za którą otrzymał National Book Aword. W dziale not Peter Hyun wyjaśnia znaczenie „*beat Zen*" i „*square Zen*", dalsze zwroty ze słowniczka beatników. Bez stałej nauki nasza wiedza o współczesności byłaby niekompletna!

at

Francja

Niewiele ciekawego przynosi lipcowy zeszyt NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. Piękne prozy poetyckie Pierre Jean Jouve'a, dalszy ciąg rozważań Maurice Blanchota na marginesie książki Bubera, opowiadanie Angusa Wilsona, słaby fragment powieści Henri Thomasa, prozę Marcela Jouhandeau i, jak zwykle, obszerną część kronikarsko-informacyjną.

Lipcowy numer LA NEF też kanikularny. Opowiadanie Vladimira Nabokova *Wizyta w muzeum*, interesujący artykuł o nowych perspektywach rozwojowych ruchu księży robotników, w związku z niedawną podróżą do Rzymu arcybiskupa Feltin. Stanowisko Watykanu, jak się wydaje, nie uległo jeszcze zasadniczej rewizji. Ciekawe dane o francuskim ruchu wydawniczym przynosi François Nourrissier. Na jesieni każdego roku ukazuje się we Francji kilkaset powieści, z których trzy czy cztery uzyskują słynne nagrody literackie i przynoszą swym autorom (i wydawcom) milionowe dochody. Pozostałe, nie nagrodzone książki rzadko przekraczają dwutysięczny nakład.

W lipcowym PREUVES Raymond Aron snuje smętne rozważania na temat perspektyw demokracji we Francji. Kończy je stwierdzeniem, że „przyszłość jest w ręku Boga". Nie wiem, czy to takie optymistyczne. Dokończenie opowiadania Ignazio Silone *Lis*, ciekawy list K. A. Jeleńskiego z Belgradu. Wreszcie rzut oka na młodą francuską szkołę filmową (Chabrol, Truffaut, Malle, Rasnais, Franju), naszkicowany przez krytyka młodego pokolenia, Louis Marcorelles'a.

LA TABLE RONDE, choć nie robi ostatnio już zupełnie numerów specjalnych, straciła doszczętnie charakter pisma literackiego. W ostatnim numerze drukuje rozdział z trzeciego tomu wielkiej publikacji zbiorowej pod redakcją René Huyghe'a *L'art et l'homme*, której pierwsze tomy podziwialiśmy na ostatniej wystawie książki w Warszawie. Rozdział ten jest bardzo ciekawy, Huyghe jest z pewnością najwybitniejszym żyjącym historykiem sztuki, we Francji, ale gdy drugim *plat de résistance* okazuje się znów rozdział z książki o starożytnej Grecji Roberta Flacelière, to nie ulega wątpliwości, że zatracił się gdzieś literacki charakter pisma. W dalszym ciągu ankiety o szkolnictwie na świecie redakcja drukuje artykuł o sytuacji szkoły we Włoszech pióra pana Giuseppe Molteni, we wnioskach swych aberacyjny. Pan Molteni mianowicie nie zadowala się tym, że we Włoszech katolickie szkoły wyznaniowe są równouprawnione, że we wszystkich szkołach państwowych wykłada się re-

ligię, że nauczycielom specjalny okólnik ministerstwa oświaty zabrania „czytania i komentowania na lekcjach autorów i fragmentów dzieł, kłócących się z zasadami wiary katolickiej" (!), pan Molteni żąda jeszcze wprowadzenia religii jako przedmiotu wykładania na wszystkie wydziały uniwersytetu! Daj kurze grzędę...

W ostatniej REVUE DE PARIS dobre opowiadanie Nabokova *Pilgram*, pisane w 1927 roku, jeszcze po rosyjsku, oraz ciekawy szkic Paul Rivala o marszałku Richelieu, stryjecznym wnuku kardynała, który w większym niż kto inny stopniu zasłużył sobie na tytuł Don Juana. Fragmenty nie wydanej nigdy korespondencji miłosnej marszałka dostarczają aż nadto dowodów na poparcie tezy Rivala i interesującej lektury (gdyby nie było tak przeraźliwie gorąco...).

Letni numer ESPRIT (za lipiec-sierpień) nie przynosi zbyt wiele ciekawego materiału, ale po ostatnim numerze specjalnym redakcji należy się prawo do wytchnienia. Zajmujące są rozważania Charles d'Aragona na temat modernizacji rolnictwa we Francji. O ile powoli zaczynamy się orientować w prawdziwych problemach współczesno-kapitalistycznej gospodarki przemysłowej, to nasza znajomość zagadnień rolnictwa nie wykracza na ogół poza komunały o kapitalistycznej koncentracji. D'Aragon, czynny wieloletni działacz J.A.C. (Jeunesse Agricole Chrétienne), odsłania nam nowe, niespodziewane aspekty społeczne modernizacji rolnictwa w kraju kapitalistycznym. Wśród tych aspektów warto odnotować rodzący się spontanicznie ruch spółdzielczy na wsi (miedza jest taką samą przeszkodą dla traktora w państwie kapitalistycznym, jak w państwie socjalistycznym), powstające kółka rolnicze dla wspólnej eksploatacji ziemi i maszyn, wreszcie zanik poczucia własności ziemi wśród najbardziej zacofanych społecznie warstw średnio- i drobnorolnych chłopów (chłop nabywający na kredyt traktor, którego wartość rynkowa często przekracza wartość zadłużonej i obciążonej hipotekami ziemi, czuje się w równie małym stopniu właścicielem traktora, co swojej ziemi). Interesujące omówienia — pod ogólnym tytułem *Marksizm i filozofia* — czterech książek z dziedziny filozofii, jakie się ostatnio we Francji ukazały (*Suma i reszta* Henri Lefebvre'a, *Samokrytyka* Edgara Morina, *Marksizm zakwestionowany* Pierre Fougeyrollasa i *Poszukiwania dialektyczne* Lucien Goldmanna). Zapowiedź dwóch przygotowywanych numerów specjalnych, jednego o demokracji, drugiego o problemach seksualizmu. Redakcja opracowała specjalny kwestionariusz (?) dla czytelników pragnących jej dopomóc w opracowaniu tego ostatniego.

MERCURE DE FRANCE, choć kanikularny, ani lepszy, ani gorszy od poprzednich numerów, równie zły. Pismo ratują tylko prozy poetyckie Pierre Jean Jouve'a, wybrane z przygotowywanego do druku tomu. Esej Dumura o poetyce Pierre Jean Jouve'a, pisany na kolanach, co nie jest najwygodniejszą dla krytyka pozycją. Opowiadanie Ernsta Wiecherta, niedobre wiersze Alain Jouffroy i Jacques Piette'a i nieco naiwne rozważania pani Henriette Psichari-Renan o stylu Renana. Za to w części sprawozdawczej interesujący felieton o teatrze Ionesco pani Dussane.

LES LETTRES NOUVELLES nie będą się ukazywały między 15 lipca a 15 września. Omówimy dziś trzy ostatnie przedwakacyjne numery, a omówienie jesiennych znajdą nasi czytelnicy dopiero w listopadzie czy grudniu. Numer osiemnasty zawiera list otwarty Maurice Nadeau do André Malraux, ministra kultury w rządzie premiera Debré w sprawie konfiskaty książki pt. *Gangrena*, relacjonującej tortury, jakim byli poddawani w Paryżu studenci algerscy, podejrzani o przynależność do Algerskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego. Nadeau przypomina, że na krótko przed dojściem de Gaulle'a do władzy André Malraux podpisał wraz z Jean Paul Sartre'em, François Mauriakiem i Albertem Camusem głośny list protestacyjny przeciwko metodom śledztwa i torturom stosowanym przez policję francuską w Algerii. W tym samym numerze fragment adaptacji scenicznej *Ulissesa* Joyce'a, granej z wielkim powodzeniem w Paryżu w Teatrze Narodów przez trupę angielską. Interesujące studium o nowej pracy krytycznej Maurice Blanchota, *Książka przyszłości*. W dziewiętnastym numerze Jean François Revel, filozof i pamflecista, drukuje fragmenty swojej nowej książki *Styl generała*, której rokować można równie

wielki sukces, jak ten, który spotkał poprzednie. Cała ta książka, utrzymana w stylu dialogu filozoficznego, nie jest niczym innym, jak precyzyjną, choć piekielnie tendencyjną, analizą stylistyczną wypowiedzi generała de Gaulle. Rzadko kiedy francuskie powiedzenie: styl to człowiek — znajdowało jaskrawsze uzasadnienie. W tym samym numerze cenne polonicum: ze wstępem Artura Sandauera o Brunonie Schulzu fragment *Sanatorium pod klepsydrą* w doskonałym przekładzie Allana Kosko. Może i tego naszego wielkiego pisarza uda się wylansować w Paryżu przy okazji wielkiego sukcesu *Ferdydurke*. W tym samym jeszcze numerze wywiad z Jorge Guillenem, poetą hiszpańskim na wygnaniu, i parę jego wierszy w nieszczególnych, niestety, przekładach.

W ostatnim przed wakacjami, dwudziestym numerze wiersze Aimé Césaire'a i obszerny szkic hiszpańskiego filozofa, José Ferrater Mora, o Wittgensteinie, filozofie całkowitej zagłady, którego Ferrater Mora uważa za jeden z największych umysłów naszych czasów. Przyznam się, że nie bardzo zrozumiałem dlaczego. Ciekawa ankieta błyskawiczna wśród zespołu redakcyjnego: „Co zabierasz ze sobą do czytania na wakacje?". Najczęściej pojawiają się następujące nazwiska i tytuły książek: Nathalie Sarraute *Planetarium*, Jean Douassot *Gana*, Lawrence Durrell *Balthazar*, André Pierre de Mandiargues *Feu de braise* (opowiadania) i Gombrowicz *Ferdydurke*.

jl

Niemcy

NEUE DEUTSCHE LITERATUR. Nr 6, czerwiec. Numer ten stoi pod znakiem konferencji w Bitterfeld, gdzie pisarze, robotnicy i partyjni funkcjonariusze obradowali o literaturze. Nicią przewodnią artykułu redakcyjnego i wielu wypowiedzi jest myśl: „Przechodzimy do frontalnego ataku na przeżytki społeczeństwa klasowego; zwalczamy je — systematycznie i w sposób zorganizowany — tam, gdzie zapuściły najgłębiej korzenie i skąd je najtrudniej wyrwać: w myśleniu i odczuwaniu ludzi. Zwycięstwo socjalistycznej rewolucji kulturalnej oznacza zwycięstwo nowego, socjalistycznego człowieka nad wynaturzeniem duchowym spowodowanym przez społeczeństwo wyzyskiwaczy. Socjalistyczne brygady z ich zobowiązaniami są tak samo częścią składową tego ruchu, jak nowa powieść czy pobudzająca inscenizacja sztuki teatralnej".

W tej sprawie zabierają głos uczestnicy konferencji: Alfred Kurella, Erwin Strittmatter, Regina Hastedt i Sepp Zach. Pierwszy omawia wyczerpująco rozwój życia literackiego w NRD w ostatnim okresie, akcentując duży wzrost nakładów książek, ożywienie czytelnictwa i wzrost zainteresowania literaturą i sztuką w środowiskach robotniczych. Jednakże Kurella stwierdza wśród pisarzy niedostateczne zrozumienie dla współczesnej tematyki. „To potwierdza również — czytamy w jego artykule — wynik ankiety na temat obecnej twórczości i najbliższych planów na przyszłość berlińskich pisarzy. Problemy współczesności w sensie ogólniejszym: opór antyfaszystowski, druga wojna światowa, czas powojenny, tworzą wprawdzie tematykę przeważającej ilości książek, które ci autorzy mają na warsztacie lub zaplanowali. Takie jednak ważne tematy, jak życie i walka w zasadniczych punktach naszej socjalistycznej odbudowy, w ciężkim przemyśle, przy wypełnianiu programu chemii, w spółdzielniach rolniczych, podejmuje tylko mały stosunkowo krąg pisarzy i to najczęściej młodych. Przeważnie młodzi pisarze wykazują też większe zainteresowanie takimi formami literackimi, mającymi ważne znaczenie ze względu na oddziaływanie na masy, jak scenariusz filmowy, słuchowisko radiowe i telewizyjne. Nasi autorzy przywiązują też dziwnym zbiegiem okoliczności małą wagę do wyraźnego zapotrzebowania na politycznie interesującą i zajmującą literaturę rozrywkową, jak to wynika jednoznacznie z relacji wydawniczych; w całokształcie literackich planów naszych berlińskich kolegów »wesoła muza« jest, z kilkoma wyjątkami, rzadkim gościem." Redakcja załączyła do numeru wkładkę zawierającą refe-

rat Waltera Ulbrichta, *W sprawie polityki kulturalnej*, wygłoszony na bitterfeldskiej konferencji.

Numer publikuje ponadto wiersze, reportaże i nowele współczesnych autorów NRD oraz recenzje bieżących wydawnictw.

NEUE DEUTSCHE HEFTE. Nr 60, czerwiec. „Jeśliby komuś zadano wprost pytanie, czy nasza epoka ma swój styl, tak jak miały swój styl Odrodzenie i barok, styl, który obejmował wszystkie rodzaje sztuki i dziedziny wiedzy — dałby zapewne odpowiedź przeczącą" — od tych słów rozpoczyna się najciekawszy szkic pt. *Nowa świadomość w sztuce*, pióra Peter Kriegera. Sam autor jest odmiennego zdania i twierdzi, że można mówić o założeniach stylu, który się tworzy w naszych czasach. Ową główną podstawą jest rozwój nauk. „Nie ma powodu twierdzić — powiada Werner Heisenberg, na którego autor się powołuje — że obraz dzisiejszej nauki o przyrodzie wpływa bezpośrednio na rozwój współczesnej sztuki; można jednak przyjąć, że zmiany w założeniach współczesnej nauki o przyrodzie są przesłanką głębokich przemian, sięgających podstaw naszego istnienia, co z kolei wpływa na wszystkie inne sfery życia."

Krieger powołuje się tutaj na wypowiedzi awangardowych artystów:

Kandinsky: „Rozpad atomu był w mojej duszy podobny do rozpadu całego świata. Nagle runęły najgrubsze mury. Wszystko stało się niepewne, chwiejne i miękkie. Nie zdziwiłbym się, gdybym zobaczył, jak kamień roztapia się w powietrzu i staje się niewidoczny".

Picasso: „Zadałem sobie pytanie, czy nie należałoby malować przedmiotów raczej tak, jak się je zna, aniżeli tak, jak się je widzi".

Fernand Léger: „Dzieło sztuki musi nosić piętno swojej epoki. Krajobraz widziany z samochodu lub pociągu pośpiesznego jest trudniejszy do opisania, ale zyskuje na syntetycznej wartości. Drzwi wagonu i szyba samochodowa, związane z dużą szybkością, zmieniły tradycyjny wygląd przedmiotów. Współczesny człowiek rejestruje sto razy więcej wrażeń aniżeli artysta XVIII wieku. Rezultatem tego jest zagęszczenie nowoczesnego obrazu, jego uwielokrotniona widoczność, łamliwość jego form... Powierzchowni obserwatorzy utyskują na rzekomą anarchię, gdy patrzą na te obrazy, ponieważ nie mogą nadążyć za szybkim rozwojem życia, wkraczającym w sferę malarstwa. Sądzi się, że związek nagle się urwał, podczas gdy sztuka nigdy nie była tak bliska rzeczywistości i związana ze swoją epoką, jak właśnie dzisiaj".

Architekt Lloyd Wright: „Nowym miernikiem przestrzeni jest mierzenie jej przy pomocy czasu, co ma zastosowanie i w budownictwie".

Franz Marc: „Jeśli będziemy rzeczywiście mieli własną sztukę, to nie będzie ona żyła w nienawiści do nauki... przyszła sztuka będzie kształtowała swoje formy tak, że będą one odpowiadały naukowemu przekonaniu".

Konkluzja autora brzmi: „W sztuce naszego stulecia odczuwamy tendencję stworzenia jednolitego obrazu świata, w którym swobodna fantazja malarza i rzeźbiarza nie będzie przeciwieństwem ścisłego myślenia uczonego lub technika, lecz będzie z nim korespondowała, jak to było we wszystkich zwartych epokach kulturowych. Wciąż jeszcze szerzy się duchowa schizofrenia, która jednoczy rozsądny stosunek do technicznej cywilizacji z rozkoszowaniem się płytką sielankowością i naturalistycznym sentymentalizmem w sztuce. Ludzie zajmują się rozbiciem cząstek materii, lotnictwem międzyplanetarnym i psychologią głębi, uciekają jednak panicznie od dzieł sztuki, które są wyrazem nowej sytuacji. Samotni mistrzowie dwudziestego wieku ujrzeli, świadomie lub nieświadomie, duchową podstawę swojej epoki i wyrazili ją ostrzegając, zaklinając, z sublimowanym sceptycyzmem lub przytwierdzającym patosem. Ich dzieła potwierdzają uniwersalne odczucie naszych dni, gdyż znalazł w nich ujście postęp archeologii i fizyki, medycyny, biologii, astronomii, etnologii i socjologii. Nie w ujęciu badacza lub myśliciela, lecz w ujęciu intuicyjnym lub odczuciu związków, w żarliwej tęsknocie do głębokiego przeżycia ducha naszego czasu".

Z tym szkicem łączy się artykuł Erwina Reisnera, *Przestrzeń, czas i podstawa*, omawiający ewolucję tych pojęć we współczesnej sztuce. Zwracamy też uwagę na pracę świetnego krytyka kultury, Teodora W. Adorno *(Refleksja o języku)*, który analizuje objawy spłycenia i upadku języka (w piśmie i w mowie) we współczesnym „zbiurokratyzo-

wanym świecie". Rolf Geissler pisze o twórczości teatralnej Ionesco, Kalow o współczesnej fotografii, ponadto numer zawiera kilkanaście recenzji nowości wydawniczych.

MERKUR. Nr 137, czerwiec. Spis treści zawiera tytuły dwóch esejów, przypowieści Schnurrego, nowelę Urzidila *Start w Salem*, artykuł Holthusena *Niemiecki duch w ocenie świata* i kilka recenzji. Rewelacją numeru jest esej Ortegi y Gasseta pod tytułem *Traktat o gatunkach literackich*. „Poetyka starego stylu — pisze autor — rozumiała przez gatunki literackie pewne reguły pracy, którymi miał autor owładnąć, puste schematy, formalne struktury, w których muza, niby skrzętna pszczółka, składała swój miód. Jeśli mówię o gatunkach literackich, to nigdy nie pojmuję ich w tym sensie. Nie można oddzielić od siebie formy i treści, treść poetycka krąży swobodnie i nie można jej narzucić abstrakcyjnych norm. A jednak musi się odróżniać formę od treści. Nie są one jednym i tym samym. Flaubert powiedział: forma wynika z treści, jak ciepło z ognia. To porównanie jest ścisłe. Jeszcze trafniej byłoby, gdybyśmy powiedzieli: forma jest organem, zaś treść funkcją, którą organ wyraża. Tak więc gatunki literackie są poetyckimi funkcjami, kierunkami, w których zmierza twórczość artystyczna".

Wniosek: „Przez gatunki literackie rozumiem zasadnicze, nie dające się wzajemnie z siebie wyprowadzić, prawdziwie estetyczne kategorie. Epos na przykład nie jest nazwą poetyckiej formy, lecz nazwą poetyckiej treści, która zdąża do pełnego rozwoju drogą stopniowej ekspansji. Liryka nie jest broń Boże konwencjonalnym językiem, na który można przetłumaczyć coś, co już zostało powiedziane językiem powieści lub dramatu. Liryka jest raczej tym, co należy powiedzieć, i zarazem jedynym możliwym sposobem pełnego wypowiedzenia tego.

Głównym tematem sztuki jest, tak czy owak, człowiek. A gatunki literackie, jeśli je pojmujemy jako nie dające się wzajemnie z siebie wywieść i zarówno konieczne, jak i ostateczne tematy, są rozległymi widokami na zasadniczą pozycję ludzkiego życia. Każde stulecie przynosi z sobą zasadniczą interpretację człowieka. Powiedzmy lepiej: nie przynosi jej z sobą, lecz istnieje w niej. Dlatego każde stulecie daje pierwszeństwo określonemu gatunkowi".

AKZENTE. Nr 3, czerwiec. Miesięcznik zawiera dużo wierszy (najciekawsze Hansa Arpa) i aż osiem nowel różnego stylu, od tradycyjnego począwszy, na awangardowo-kafkowskim skończywszy. Z esejów wymienić trzeba przede wszystkim dwa: Norberta Millera *Nowoczesna parabola?* i Alfreda Bourka *Gest i parabola*. Wiele ciekawych myśli rozwija pierwszy szkic. Miller stara się określić elementy i dać definicję przypowieści, wydobyć charakterystyczne cechy odróżniające ją od alegorii i symbolu, analizuje rozwój tradycyjnej paraboli i wreszcie przechodzi do opisu nowoczesnej, ilustrując swoje wywody wieloma przykładami z poezji i prozy. Autor uważa parabolę za „jedną, prawdopodobnie najbardziej charakterystyczną z cech naszej epoki". Jest ona, jego zdaniem, nawrotem do tradycyjnej paraboli, wzbogaconej nowymi wartościami. „Krótkie opowiadanie — czytamy — i jednoaktówka torują sobie drogę, jako formy paraboliczne, w nowoczesnej literaturze. Nie wyprą one dramatu, zapełniającego cały wieczór, ani powieści, ale coraz bardziej wyciskają na nich swoje piętno."

rk

Skandynawia

BONNIERS LITTERÄRA MAGAZIN — to periodyk literacki jednej z największych i najpoważniejszych firm wydawniczych w Szwecji — Albert Bonniers Förlag Stockholm, założonej przeszło sto lat temu. Ukazuje się dziesięć razy do roku i wychodzi już od 28 lat. Ostatni, szósty, numer *BLM* otwierają noty i komentarze redaktora naczelnego, Ake Runnquista, który pokrótce omawia aktualne wydarzenia literackie i teatralne w Szwecji i w

świecie. Następnie prezentuje treść obecnego numeru miesięcznika.

Baśnie z lat pięćdziesiątych to tytuł cyklu krótkich, parostronicowych bajek współczesnych, którym poświęcona jest duża część tego numeru. Są one oparte na tradycyjnych fabułach, czasem występuje w nich tylko tradycyjna postać ze znanych bajek Andersena. Ich sens i filozofia są współczesne, ich wyraz — ironiczny albo wręcz tragiczny. Autorzy bajek to prozaicy szwedzcy: Lars Gyllensten, Bo Wideberg, Bertil Schütt, Pär Rädström, Birgitta Trotzig.

O mitomanii i jej niebezpieczeństwach, szczególnie w literaturze, pisze Sigfrid Siwertz, pisarz starszego pokolenia, członek Akademii Szwedzkiej od r. 1932. Przytacza on przykłady własnej mitomanii i podobnych skłonności zaobserwowanych u innych ludzi. Dochodzi do wniosku, że prawda i kłamstwo są nierozerwalnie ze sobą związane. Pełna identyfikacja minionych wydarzeń z ich rzeczywistym biegiem jest rzeczą niemożliwą. Niezaprzeczalne jest natomiast głębokie i szczere dążenie do poznania prawdy, spotykane u wielu ludzi.

Lars Englund jest autorem *Siedmiu krótkich wierszy*. Jest to liryka filozoficzna. Z bardzo konkretnego obrazu, odmalowanego w kilku zaledwie linijkach, wynika uogólnienie.

BLM publikuje dalej poważną rozprawkę krytyczno-literacką Ingvara Holma *Gullebarns vaggsånger (Gullebarn* — pieszczotliwe nazwanie dziecka. *Vaggsånger* — kołysanki). Jest to interesująca analiza poematu Vernera von Heidenstama pod tym tytułem. Drukowany w r. 1892, uchodził za najbardziej zawikłany utwór wielkiego poety szwedzkiego. Warto przypomnieć, że Verner von Heidenstam (1859—1940) w r. 1916 otrzymał nagrodę Nobla. Ingvar Holm wskazuje na autobiograficzne elementy poematu, zwraca uwagę na jego wierność tradycyjnym formom kołysanki ludowej i komentuje sens ideowy w powiązaniu z innymi utworami Heidenstama oraz aktualnymi ówcześnie tendencjami.

O swojej podróży do Dublina pisze Åke Runnquist w artykule *Pielgrzymka do Dublina*. Dublin posiada liczne pamiątki związane z życiem pisarzy. Omyliłby się jednak ten, kto wyciągnąłby stąd wniosek o dużym zainteresowaniu literaturą. Popularność teatru jest dużo większa aniżeli potrzeba książki. Najpopularniejsi pisarze dzisiejszej Irlandii — to Brendan Behan i James Plunkett.

Interesującym zjawiskiem jest irlandzka cenzura. Instytucja ta wydaje co siedem lat wykazy książek zakazanych. W ciągu ostatniego siedmiolecia zabroniono wydania 3500 książek. Są to przede wszystkim amerykańskie wydania kieszonkowe, które w tytule mówią o morderstwach lub innych czynach niemoralnych. Nie pozwala się wydawać Caldwella, nie ukaże się *Lolita*, wiele książek Faulknera, Saula Bellons. Spotyka się też w spisie niektóre książki Colette, Netty Muskett, *Sexual Behavior* dr. Kinseya i wiele innych. Sytuacja zmieniła się po r. 1957. Zabronione są tylko książki ustosunkowujące się pozytywnie do kontroli urodzeń. Jak widać, głównym kryterium cenzury jest katolicki punkt widzenia na zasady moralne.

Wiersze ze świata duchów? — to relacja Staffana Larssona i Elis Elmgren z seansu spirytystycznego, podczas którego obecni uzyskali „kontakt" z duszami zmarłych poetów szwedzkich, otrzymując od nich po wierszu. Co o tym sądzić? — pytają autorzy relacji, poszukując jednocześnie jakiegoś racjonalnego wytłumaczenia tego zjawiska.

W *BLM* czytamy jeszcze o współczesnych niemieckich opowiadaniach i o szwedzkiej historii filozofii Wedberga. Obszerny dział recenzji nadesłanych książek oraz informacja o życiu teatralnym Sztokholmu zamykają ten numer magazynu.

HVEDEKORN *(Ziarno Pszenicy)*, dwumiesięcznik duński wydawany przez towarzystwo Kunst og Kultur (Sztuka i Kultura), poświęcony jest literaturze i grafice. Trzeci numer tego czasopisma z okazji 50-lecia związku grafików zamieszcza dużą ilość reprodukcji prac członków tego związku, wybitnych artystów grafików, Axela Jörgensena, Palle Nielsena, Richarda Winthera, Rasmusa Nellemana i wielu innych. Niektóre z nich poprzedzone są notkami biograficznymi i krótkim omówieniem twórczości, przy grafice Heerupa redakcja zamieściła myśl artysty o sztuce.

Pozostałe stronice czasopisma poświęcone są duńskiej poezji. Spotykamy tu nazwiska: Jörgen Stub, Knud Sörensen,

Niels Fisker, Dagny Grejsen Hansen, Erik Stinus, Jörgen Mathiassen.

Obcą poezję reprezentują nazwiska: Paul Celan i E. E. Cummings.

Na ostatnich stronach drukuje *Hvedekorn* wiersze Astrid Hjertenaes Andersen (Norweżka) i Petter Bergmana (Szwed) w językach oryginału.

jal

Związek Radziecki

NOWYJ MIR rozpoczął w 6-tym numerze druk reportażu Aleksandra Mariamowa *Idziemy na Wschód*. Jest to relacja z dłuższej podróży autora na radziecki Daleki Wschód, który odgrywa coraz poważniejszą rolę, zwłaszcza w gospodarczym życiu ZSRR. Reportaż Mariamowa, prawdziwa kopalnia wiadomości o tych niemal egzotycznych dla nas terenach, odznacza się nienaganną formą literacką. Bardzo ciekawa lektura.

W dziale prozy znajdujemy zakończenie powieści Grigorija Bakłanowa *Pięć ziemi*, o której pisaliśmy w poprzednim numerze *Twórczości*, oraz cykl opowiadań Iraklija Andronnikowa *Z życia Ostużewa*. Postać Iraklija Andronnikowa, mało znana w Polsce, wymaga pewnego komentarza. Ceniony badacz literatury, posiadający w swym dorobku szereg prac o twórczości Lermontowa, zyskał on także dużą popularność jako utalentowany recytator, występujący z wieczorami tzw. „ustnych opowiadań" — żywo, z wyczuciem specyfiki scenicznej napisanych portretów literackich. Opublikowane w *Nowym Mirze* opowiadania z życia znanego aktora, Ostużewa, który ogłuchł całkowicie w młodości, lecz mimo to kontynuował karierę sceniczną, potwierdzają dobrą renomę pisarską Andronnikowa.

Poezję reprezentują wiersze Władimora Siemakina, S. Lipkina, Azerbajdżanina Rasuła Rzy, oraz młodego greckiego poety Aleksisa Parnisa w przekładzie Borysa Słuckiego.

Ostatni numer *Nowego Mira* przynosi także zakończenie eseju Ilji Erenburga o Czechowie. Wnikliwe refleksje Erenburga nad tajemnicą „współczesności" Czechowa, pełne polemicznych wypadów przeciw wulgaryzatorskim zapędom krytyki, zaliczyć wypada do najciekawszych głosów, jakie padły ostatnio w ZSRR na temat problemów estetyki.

Z materiałów publicystycznych odnotować trzeba artykuł profesora I. Pisariewa *Problemy spożycia*, który wysuwa postulat wydatnego wzmożenia badań socjologicznych a zwłaszcza dokładnego statystycznego opracowania budżetu rodzin robotniczych. Pisariew domaga się także dokładnego zbadania „budżetu czasu" rodziny pracującej. Wyniki tych badań pozwolą na sporządzenie faktycznego i perspektywicznego bilansu dochodów i spożycia, co umożliwi wprowadzenie wielu korzystnych korektur do gospodarki planowej ZSRR.

OKTIABR przynosi tym razem nieco mniej nowych pozycji. Niemal połowę miesięcznika zajmuje zakończenie powieści W. Sałtykowej *Masza ma dwadzieścia siedem lat*. Oprócz dwóch nowel z życia młodzieży pracującej na ugorach (*Zapach śniegu* Wadima Spicyna oraz *Nocna rozmowa* L. Wojtołowskiej) na wyróżnienie zasługują chyba tylko nowe wiersze znanego poety Aleksandra Prokofiewa. Redakcja zapowiada w sierpniowym numerze publikację powieści Michaiła Bubiennowa *Orli step*.

W dziale krytyki literackiej przeważają materiały jubileuszowe. Z okazji dwóchsetnej rocznicy urodzin Roberta Burnsa *Oktiabr* zamieszcza dłuższy esej pióra A. Adalis *Poeta ludu* oraz cykl nowych znakomitych jak zwykle przekładów Samuela Marszaka.

Siedemdziesięcioleciu urodzin nestora poezji radzieckiej, Nikołaja Asiejewa, poświęca niewielki szkic krytyczny S. Leśniewski. Zwraca uwagę wysoka ocena, jaką daje Leśniewski poematowi Asiejewa *Majakowski rozpoczyna się*, który przez dłuższy okres był przedmiotem ostrych ataków wulgaryzatorskiej krytyki.

ZNAMIA przynosi w lipcowym numerze cykl nowych opowiadań Wandy Wasilewskiej *Ludzie* (w przekładzie Ewy Wasilewskiej) oraz powieść Borysa Jampolskiego *Chłopczyk z ulicy Gołę-*

biej. Akcja ostatniego utworu rozgrywa się przed rewolucją w małym miasteczku ukraińskim.

W dziale poezji zwraca uwagę *Zeszyt leningradzki* Siemiona Kirsanowa, którego fragmenty *Znamia* drukowała w ubiegłych latach. Dynamiczna liryka Kirsanowa, poparta dobrą techniką poetycką — tak bardzo brak jej młodszemu pokoleniu! — posiada dużą siłę wyrazu. Jest to jeden z ciekawszych utworów poety, który jeszcze przed wojną był u nas chętnie tłumaczony.

W tym samym numerze w *Recenzji przyszłej książki* Włodzimierza Słouchina znajdujemy fragmenty wierszy studentki Instytutu Literackiego, młodej poetki, N. Nowosielnowej. Utwory jej grzeszą jeszcze pewną nieporadnością stylistyczną, świadczą jednak o niewątpliwym talencie autorki.

Wśród materiałów publicystyczno-reportażowych warto odnotować *Uwagi poczynione w Urzędzie Stanu Cywilnego* Siergieja Lwowa, zawierające sporo spostrzeżeń natury socjologicznej i obyczajowej.

Redakcja miesięcznika zapowiada druk wielu nowych pozycji prozatorskich. Wśród nich znajdują się powieści i opowiadania Leonida Leonowa, Pawła Nilina, Jurija Nagibina, Emanuela Kazakiewicza, Nikołaja Tichonowa, Borysa Polewoja, Daniły Granina i in.

Czerwcowy numer MOSKWY otwiera nowa sztuka Konstantego Finna *Początek życia*, której akcja rozgrywa się w środowisku młodzieżowym na ugorach kazachstańskich. *Początek życia* został niedawno wystawiony przez Moskiewski Teatr Dramatyczny. Tej samej tematyce poświęcone jest dramatyczne opowiadanie W. Pomerancewa *Pierwszy pocałunek*, które zasługuje na miano najciekawszej bodaj pozycji numeru. Ta wzruszająca historia pierwszej miłości zawiera także realistyczną, rzetelną relację z życia „ludzi ugorów". Na marginesie warto zaznaczyć, że tematyka „ugorowa" zatraciła w ostatnim okresie swój doraźny, plakatowy charakter. Coraz liczniej ukazują się utwory, w których akcja zagospodarowania ugorów staje się tłem i okazją do dokładniejszych studiów nad charakterami ludzkimi. Świadczą o tym zarówno wzmiankowane utwory w *Moskwie*, jak i nowele w *Oktiabrze*.

W dziale poezji *Moskwa* przynosi obszerny wybór wierszy młodego poety Wiktora Bokowa, który uważany jest powszechnie za jednego z najbardziej utalentowanych przedstawicieli młodej generacji poetyckiej. Wybór, jakiego dokonała redakcja *Moskwy*, nie jest całkiem przekonywający, nie ulega jednak wątpliwości, że Bokow posiada swój własny „charakter pisma". Należy przypuszczać, że jego wierszami zainteresują się nasze pisma literackie.

W odróżnieniu od innych „tołstych żurnałow" NEWA przynosi w 6-tym numerze wyłącznie utwory nowelistyczne. Są to opowiadania o tematyce współczesnej, dalekie od poszukiwań formalnych, niesposób im jednak odmówić pewnych wartości poznawczych. Odnotować tu wypada nowelę A. Kleszczenko, *Swistun*, z życia górników, oraz opowiadania I. Sołowiowa o pracownikach milicji. Fakt publikacji tych ostatnich świadczy wyraźnie o penetracji gatunku kryminalno-sensacyjnego na łamy „poważnych" czasopism. *Newa* zamieszcza także nowelę Marii Pujmanowej *Siostra Alena*, która ukazała się w oryginale już po śmierci pisarki.

Z wierszy wydrukowanych w *Newie* na odnotowanie zasługują utwory M. Sazonowa i B. Lichariowa.

W prowadzonym stale przez *Newę* dziale sztuki współczesnej zwraca uwagę artykuł B. Brodskiego *Piękno rzeczy*. Czytelnika polskiego uderza zaskakująca wprost zbieżność postulatów autora z programem naszego Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, który od tylu lat boryka się z niezasłużonymi przeciwieństwami losu. Okazuje się, że wprowadzenie na rynek tanich i ładnych przedmiotów powszechnego użytku i powierzenie ludziom kompetentnym kontroli nad ich produkcją natrafia w Związku Radzieckim na takie same opory, jak u nas. Artykuł ilustrowany jest reprodukcjami projektów mebli i wnętrz mieszkalnych, świadczącymi o wyraźnym postępie w tej dziedzinie.

W dziale krytyki literackiej znajdujemy esej A. Nałdiejewa poświęcony współczesnej noweli radzieckiej oraz treściwą rozprawkę B. Buszyna *Cechy stylu Makarenki*.

W dziale recenzji I. Korszunow omawia pierwszy tom pamiętników marszałka Budiennego *Przebyta droga*, który ukazał się niedawno nakładem Wydawnictwa Wojskowego.

WOPROSY LITIERATURY, które docierają do Polski wyjątkowo nieregularnie, zamieszczają w 5-tym numerze szereg pozycji, godnych zasygnalizowania. Wymienić tu wypada przede wszystkim esej krytyka Z. Papiernego *W sprawie Prisypkina*, poświęcony polemice z wypowiedziami krytyków zagranicznych na temat *Pluskwy*.

Wybitny badacz literatury i teatrolog, J. Juzowski, publikuje w dziale historyczno-literackim obszerną rozprawę *Spór Gorkiego z Dostojewskim (Łuniew i Raskolnikow)*. Autor pomija w swej pracy antydostojewską publicystykę Gorkiego, zajmując się szczegółowo polemiką artystyczną, która znalazła wyraz w opowieści Gorkiego *Troje*, a zwłaszcza w przeciwstawieniu głównego bohatera tego utworu bohaterowi *Zbrodni i kary*.

Woprosy litieratury drukują także materiały z konferencji poświęconej zagadnieniom realizmu socjalistycznego, która odbyła się na wiosnę tego roku w Moskwie. Są to referaty L. Nowiczenko — *O różnorodności form artystycznych i stylów w literaturze realizmu socjalistycznego* oraz A. Iwaszczenko — *Realizm socjalistyczny a współczesna literatura zagraniczna*.

Miesięcznik przynosi również wiadomość o badaniach nad spuścizną epistolarną Elizy Orzeszkowej, prowadzonych przez Akademię Nauk BSRR. Listy pisarki zostaną wydane w Mińsku, jednocześnie w języku polskim i białoruskim.

zf

SŁOWACKI OBECNY... I NIEOBECNY

„W roku 1949... ukazało się we Wrocławiu dwunastotomowe wydanie *Dzieł* Słowackiego, a więc książka z natury rzeczy kosztowna, i zostało rozchwytane. W trzy lata później wydanie to wznowiono w czternastu tomach i zniknęło ono z rynku znowu bardzo szybko. Fakt więc, że znalazło się w Polsce 50.000 osób i instytucji, które w ciągu kilku lat rozchwytały dzieła Słowackiego, ma swoją wymowę ideową, tym silniejszą, iż w grę wchodzi również jej podszewka ekonomiczna." Taką ciekawą informację znaleźć można w artykule *Juliusz Słowacki, twórca polskiego dramatu narodowego*, który profesor Julian Krzyżanowski zamieścił w pięknej publikacji Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie *Słowacki i teatr*.

Okazuje się, że Polacy chętnie czytają twórcę *Beniowskiego* i *Króla Ducha*. Czy równie chętnie oglądają jego sztuki? W Krakowie na przedstawieniu *Horsztyńskiego* w upalnym dniu czerwcowym, w ogromnej sali, powiększonej od kilku lat przez zastawienie fotelami dawnej orkiestry — widziałem komplety. W tym samym czasie w innych teatrach, nawet na sensacyjnym *Kapitanie z Koepenick* — sale były dalekie od zapełnienia. Dodajmy, że spektakl *Horsztyńskiego* został z przesadną surowością potraktowany przez prasę krakowską, lecz ta ocena nie wpłynęła na zmniejszenie frekwencji!

A może to tylko publiczność krakowska okazuje tyle sympatii wielkiemu swemu patronowi? W Warszawie chyba najoczywistszymi frekwencyjnymi sukcesami Teatru Polskiego były w ostatnich sezonach: dobrze wystawiona i bardzo interesująco (jeśli chodzi o główne role) zagrana *Maria Stuart* oraz — mimo wszystko — budzący duże wątpliwości *Mazepa*. We Wrocławiu pobił rekordy *Fantazy*. W Katowicach *Balladyna*, wystawiona po raz drugi w okresie kilku lat, pobiła na głowę różne *Zbrodnie na wyspie kóz* i tandetne *Baryłeczki*.

Dziwną więc jest rzeczą, że na ogół teatry nasze nie wyciągają wniosków z tego niewątpliwego „głodu Słowackiego" wśród publiczności. Jak wynika z artykułu Jerzego Gota *Słowacki i teatr krakowski*, zamieszczonego we wspomnianej publikacji *Słowacki i teatr*, w okresie ostatnich lat 15 zagrano w teatrze im. Słowackiego w Krakowie: *Balladynę* (dwukrotnie), *Fantazego* (dwukrotnie), *Mazepę*, *Kordiana* i obecnie *Horsztyńskiego*. Dodajmy jeszcze, że dwukrotnie wystawiono *Marię Stuart* (w Teatrze Starym i ostatnio w Rozmaitościach), czyli że w okresie 15 lat zobaczył Kraków tylko 6 utworów Słowackiego na scenie, a więc zabrakło nie tylko *Mindowego*, ale i *Złotej Czaszki*, *Agezylausza*, *Samuela Zborowskiego*, *Snu srebrnego Salomei*, *Księdza Marka*, *Księcia Niezłomnego*, *Lilli Wenedy*, *Beatrix Cenci*, *Zawiszy Czarnego* (o którym pomyślał Lublin!).

Gorzej jeszcze wygląda sytuacja na Górnym Śląsku. Jak dalece, z wielu względów, potrzebny tu jest Słowacki — świadczą choćby słynne sukcesy *Balladyny* (159 przedstawień w latach 1950—51!), *Mazepy* (w znakomitej reżyserii Zawistowskiego, z wielkimi rolami R. Hierowskiego, J. Pary, G. Holoubka), oraz *Fantazego*, tak pięknie wystawionego kilka lat później przez Gustawa

Holoubka. Niestety, Górny Śląsk nie poznał w ciągu ostatnich lat 15 innych utworów Słowackiego prócz *Marii Stuart, Balladyny, Mazepy* i *Fantazego*. Nie zrealizowały się marzenia Józefa Wyszomirskiego, który — po interesującej, bajkowo pomyślanej *Balladynie* w czeskim Cieszynie i Katowicach — planował *Złotą Czaszkę*. Pocieszającą jest rzeczą, że Danuta Bleicherówna, na otwarcie teatru w Zabrzu, myśli o *Marii Stuart*. Czyż trzeba przypominać, że nasza największa dramaturgia narodowa, od Kochanowskiego poprzez *Dziady* aż po *Przepióreczkę* Żeromskiego, jest i będzie rewelacją w specyficznych warunkach Górnego Śląska?

Niestety, Juliusz Słowacki był długie lata prawie zupełnie nieobecny w teatrach miasta, które — nawet i ze względów uczuciowych — powinno szczególnie kultywować jego pamięć. Ludwik Benoit wystawił we Wrocławiu *Marię Stuart*, ostatnio Leonia Jabłonkówna — *Fantazego*. To wszystko! Nie pomogła nawet bliskość jednego z najżywszych dziś w Polsce humanistycznych ośrodków naukowych ani działalność Ossolineum, ani obecność wielu dobrych znawców Słowackiego...

Wydaje mi się, że także i radio nasze mogłoby Słowackiemu poświęcić więcej uwagi, niż to obecnie czyni. Szkoda, że nie transmitowało ono pięknego poranku Słowackiego, urządzonego w kwietniu br. z wielkim wysiłkiem w Teatrze Łazienkowskim, z udziałem najlepszych dziś warszawskich artystów recytacji: Zofii Małynicz, Mariana Wyrzykowskiego, Jacka Woszczerowicza i Tadeusza Woźniaka. Pewną winę ponosi tu może prasa warszawska, która nie zrozumiała i nie doceniła wartości tej znakomicie skomponowanej i przemyślanej, konsekwentnie przeprowadzonej imprezy.

Dużo grzechów ma na sumieniu niewiele czyniąca wysiłków w tej dziedzinie (poza wystawieniem *Zawiszy Czarnego*) telewizja.

Co do prasy kulturalnej, jak dotychczas, tylko *Teatr* publikuje systematycznie rozdziały bardzo ciekawie zakrojonej książki Edwarda Csató o Słowackim na współczesnej naszej scenie. Można więc powiedzieć, że twórca *Pogrzebu kapitana Mayznera* jest u nas w tej chwili obecny w sercach publiczności, ale niedostatecznie obecny — na scenach i w czasopismach.

W. N.

CO CZYTAJĄ FRANCUZI?

W roku 1958 opublikowano we Francji 11.725 książek w przeszło 100 milionach egzemplarzy. Po Związku Radzieckim, Wielkiej Brytanii, NRF i Stanach Zjednoczonych jest Francja piątym z kolei światowym producentem książek.

Zagadnieniu czytelnictwa poświęcili swe badania dwaj socjologowie francuscy, profesor Hassenforder i Dumazédier. Wyniki swych prac prowadzonych z ramienia „Centre d'Etudes Economiques" ogłosili w książce pt. *Nowe spojrzenie na czytelnictwo*. Okazało się, że mimo wszystko 38% Francuzów nie czyta; procent ten wzrasta na wsi, gdyż wśród chłopów aż 58% nie interesuje się książkami. Grupę najbardziej zapalonych czytelników tworzy młodzież i dzieci; tylko 10% z nich nie uznaje lektury. Do 14 lat najpopularniejszymi wydawnictwami są opisy, bajki i „przygody". Od 13—14 lat gusty się zmieniają, przy czym dziewczęta są bardziej chciwe lektury wartościowej niż chłopcy. Szczególnie powieści o charakterze społecznym, opowiadania dotyczące ostatniej wojny i Ruchu Oporu skupiają uwagę młodzieży francuskiej. Nie potwierdziły się wywody tych wszystkich, którzy — szczerze czy nieszczerze — dowodzili, że młodzież jest „przesycona" sprawami wojny i okupacji. Rzeczywistość jest zgoła odmienna. (Ciekawe byłoby zbadanie tego zagadnienia u nas.)

Powieść jest ulubioną formą 72% kobiet i 51% mężczyzn. 32% czytelników posiada bibliotekę wyłącznie powieściową. Trudno więc, w znaczeniu społecznym i z punktu widzenia „konsumentów" literatury, mówić o „kryzysie książki".

Wśród książek, wydanych w popularnej serii „Livre de Poche", 150.000 egzemplarzy przekroczyło 17 dzieł następujących autorów: Saint-Exupéry, Cronin, Sartre, Zola, Colette, Gide, Hemingway, Malraux, Vercors. (A więc na 9 autorów figuruje tu 7 Francuzów, 1 Amerykanin, 1 Anglik; z „klasyków" jest tylko Zola.) Ciekawe, że lista ta pokrywa się dokładnie z wynikami badań w miejskich wypożyczalniach i bibliotekach, z tą tylko różnicą, że następne miejsca zajmują w tym drugim przypadku: Simenon, Pierre Benoit, Pearl Buck, Slaughter, Dumas-ojciec i Wiktor Hugo.

Na wsi sytuacja układa się niekiedy inaczej. Na przykład w departamencie Haute Vienne okrężna biblioteka departamentalna otrzymuje zamówienia przede wszystkim na Dumasa i W. Hugo, a po nich kroczą: Colette, Cronin, Balzac, Delly, Duhamel, George Sand i Zola.

11% Francuzów, a więc procent stosunkowo wysoki (ale niższy chyba niż w W. Brytanii), interesuje się książkami historycznymi, 6% technicznymi, religijnymi i artystycznymi. Książka Malraux *Głosy milczenia* przekroczyła 100.000 nakładu. Ogromnym powodzeniem cieszą się dzieła popularne z zakresu fizyki atomowej (np. *Jaśniej niż tysiąc słońc* Roberta Jungka, poświęcone niemieckim badaniom atomowym, podjętym podczas ostatniej wojny, lub *Tajemnicze przedmioty latające*, które omawiają hipotezy na temat „latających talerzy", pióra Aimé Michela). To zainteresowanie jest na rynku francuskim zjawiskiem nowym.

Lektura ma jednak nieraz charakter przypadkowy. Jeden z bibliotekarzy, p. Lemaire, stwierdził, że tylko 3 czytelników na 14 zna z góry tytuł książki, którą zamierza wypożyczyć. Czynnikami decydującymi o wyborze bywają: zewnętrzny wygląd książki, rady rodziny i przyjaciół, recenzje w pismach, radio i telewizji oraz adaptacje filmowe. W bibliotekach książka wydana w sposób elegancki jest dziewięciokrotnie chętniej wypożyczana niż edycja zwyczajna. Film *Gervaise* podwoił w ciągu sześciu miesiący sprzedaż *Assomoir (W matni)* Zoli w kolekcji „Le livre de Poche". Zdumienie wywołał sukces, jaki zdobyła książka O. Teilhard du Chardin *Fenomen ludzki*, która osiągnęła w 1958 roku nakład 50.000 egzemplarzy, plasując się na 20 miejscu wśród wydawnictw najpopularniejszych. Najwięcej czytelników zdobył ten badacz w departamentach południowego wschodu Francji, w dorzeczach Rodanu, Izery i Loary. Natomiast północ, Francja środkowa i Bretania pozostały obojętne. Statystycy przypuszczają, że gorące polemiki dokoła dzieła przyczyniły się do sukcesu *Fenomenu ludzkiego*.

Ciekawy jest fakt, że repartycja abonamentów czasopism (szczególnie miesięczników literackich) ściśle odpowiada statystyce sprzedaży książek.

W. N.

GDZIE SĄ DRAMATOPISARZE?

Krytycy Niemiec zachodnich skarżą się od dłuższego czasu na brak dobrych sztuk współczesnych. Teatry grają przeważnie utwory obce, a z rodzimych klasyczne. Z nowszych pisarzy powodzeniem cieszy się jedynie Brecht, poza tym wydarzeniem teatralnym dużej miary była sztuka Ericha Kästnera *Szkoła dyktatorów*. Po wojnie rozpisano już kilka konkursów dramatycznych, ale ich plon był więcej niż nikły.

Raz jeszcze spróbował szczęścia znany wydawca, S. Fischer, z Frankfurtu nad Menem, rozpisując konkurs na utwór sceniczny. Ale i tym razem nadzieja odkrycia młodych talentów w zakresie sztuki teatralnej (do konkursu dopuszczono autorów liczących nie więcej niż czterdzieści lat) nie spełniła się. Chociaż w konkursie wzięło udział około stu osiemdziesięciu uczestników, jury złożone z krytyków, pisarzy, aktorów i reżyserów nie znalazło ani jednego kandydata zasługującego na pierwszą nagrodę. Przyznano jedynie nagrodę drugą i trzecią. O tej imprezie pisze Alfred Happ w *Die Welt:*

„O miernym rezultacie konkursu, który miał służyć sprawie młodego dramatu, niesposób mówić bez zakłopotania i wyciągania ogólnych wniosków. Konkurs potwierdza mniej więcej wyniki konkursu autorskiego zorganizowanego przez Teatr Narodowy w Mannheim. W sztukach około stu osiemdziesięciu uczestników rozpleniła się problematyka bomby atomowej do rozmiarów obłędu. Sama aktualność zagadnienia nic tu nie pomogła. Drugim momentem, który podważa oryginalność, jest Ionesco. Jego promieniowanie na młodzież wydaje się w obecnej chwili o wiele silniejsze od wpływu współczesnych pisarzy amerykańskich. Krytyka społeczna, z której żyją najlepsze nasze filmy i twórczość kabaretowa, nie jest prawie reprezentowana. Miłość dostarcza się tylko w celofanie.

W tematyce przeważa, obok nuklearnej paniki, własne ja z jego psychologicznymi kompleksami. Członkowie jury byli szczęśliwi, że z masy zarówno formalnie, jak i tematycznie problematycznych prac mogli wyróżnić i nagrodzić sztukę Zuzanny Germano *Drzewo migdałowe*, przeróbkę mitologicznego motywu Herakles—Dejanira, czy dra-

mat Daniela Christoffa *Noe nie żyje*, poruszający sprawy współczesnego świata."

W konkluzji autor dochodzi do wniosku, że młodzi autorzy nie znają techniki pisania sztuk teatralnych, „której nauka jest niepomiernie trudniejsza w naszych czasach aniżeli w dniach klasycznej dramaturgii", dalej brak im oryginalności i własnego wyrazu, wreszcie nie mają oni wiele do powiedzenia. Ten stan rzeczy nie przedstawia się lepiej w Austrii, w Szwajcarii natomiast ratuje sytuację niezawodny Dürrenmatt i Max Frisch.

Happ mówi również o złych warunkach materialnych debiutujących dramatopisarzy, którym brak najczęściej środków do życia i kontynuowania pracy. „Nie mamy nawet odwagi zapytać — pisze — z czego żyją te młode lwy i lwice sztuki dramaturgicznej?"

rk

KTO KUPUJE I CZYTA KSIĄŻKI?

Hans Magnus Enzesberger przeprowadził w trzech kolejnych artykułach drukowanych w *Neue Deutsche Hefte* analizę produkcji „książek kieszonkowych" *(„Taschenbuch")*, które wydają w masowych nakładach wielkie firmy wydawnicze w Niemczech zachodnich. Między innymi autor dochodzi do wniosku, że środowisko czytelnicze zmieniło się bardzo w porównaniu z czasami przedwojennymi.

Philipp Reclam, wydawca słynnej serii książek o małym formacie, czytanych dawniej powszechnie w Niemczech, „znał dobrze czytelników swojej Biblioteki Uniwersalnej. Kto kupował jego żółte zeszyty, wiedział, czego chciał. Uczniowie i studenci stanowili większość jego czytelników. Drobne mieszczaństwo, które jeszcze pretendowało do wykształcenia, rozczytywało się w Storm'ie i Kellerze i w *Życiu zwierząt* Brehma. Reclam miał też dużo czytelników proletariackich. W zaraniu socjaldemokracji robotnicy walczyli nie tylko o wyższe zarobki i lepsze warunki egzystencji, lecz także o udział w życiu duchowym. Ten głód czytelniczy zaspokajał Reclam swoimi tomikami. W Bibliotece Uniwersalnej czytający robotnik znajdował swojego Haeckla, swojego Bölschego i swojego Lassalle'a. Reclam mógł sobie pozwolić na wydawanie niepozornych i nieozdobnych książeczek. To, co sprzedawał, było chlebem".

A dzisiaj? Wydawnictwo Rowohlta (Hamburg) przeprowadziło kilka analiz w dziedzinie czytelnictwa książek kieszonkowych i stwierdziło: 1) Czytelnictwo książek o masowym nakładzie jest przeważnie zjawiskiem wielkomiejskim. Połowę egzemplarzy sprzedaje się w miastach liczących ponad sto tysięcy mieszkańców. 2) Na dziewięciu męskich czytelników przypada jedna kobieta. 3) Młodzież pomiędzy 18 i 25 rokiem życia kupuje trzecią część egzemplarzy. 4) Udział czytelników ze środowisk robotniczych jest w Niemczech zachodnich znikomo mały. Tylko 3—4 egzemplarzy na sto dociera do robotników.

Kto więc czyta? „Pomimo niewystarczających danych statystycznych można zaryzykować hipotezę, że książka kieszonkowa ma określoną sferę czytelniczą: ową nową klasę średnią, która ma ze starym mieszczaństwem jedynie wspólną nazwę i która wyłania się w zawodowych statystykach w przeróżnych rubrykach: urzędników bankowych, urzędników, techników, inżynierów, zastępców handlowych, pracowników sklepowych. Ta warstwa pracuje w »białych kołnierzykach«, jest duchowo zależna od gigantycznych aparatów, które obsługuje. Mieszka na skraju wielkich miast. Do jej stylu życia należy małe auto, supermarket i książka kieszonkowa".

Ale kupować książki i czytać je to nie to samo. Niedawno ukazała się w *Niemieckiej Encyklopedii* Rowohlta książka p.t. *Muzyka i rytm u Greków*, napisana przez historyka muzyki, Thrasybulosa Georgiadesa. Jest to rzecz trudna, wymagająca gruntownej znajomości nie tylko starogreckiej, lecz i całej antycznej prozodii, naszpikowana odnośnikami, notami i szyfrem zrozumiałym co najwyżej dla kilkudziesięciu fachowców. A jednak wydawnictwo rozprzedało dziesięć tysięcy egzemplarzy, z których co najmniej połowa — zdaniem wydawnictwa — pozostała nieczytana. Ostatecznie firmy wyrabiające półki na książki też muszą coś zarobić.

rk

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Jeż Teodor Tomasz — *Szandor Kowacz.* Szkic. Wstęp: Jan Okopień. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie III; str. 303, 1 nl.

Kraszewski J. I. — *Dziecię Starego Miasta.* Obrazek narysowany z natury. Opracował Wincenty Danek. (Biblioteka Narodowa. Seria I. Nr 71). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959, wydanie III; str. CXXXV, 1 nl., 199, 1 nl.

— *DZIEŁA.* Powieści obyczajowe. *Resurrecturi.* Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk-Darowska. Obwolutę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 402, 2 nl.

— *DZIEŁA.* Powieści obyczajowe. *Złoty Jasieńko.* Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk-Darowska. Obwolutę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 255, 3 nl.

Prus Bolesław — *Kroniki.* Tom ósmy. Opracował Zygmunt Szweykowski. Teksty kronik kolacjonowali: Tomasz Jodełka i Danuta Stępniewska. Indeksy zestawiła Lucyna Michalska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 619, 1 nl.

Klasycy literatury obcej

Dante Alighieri — *Boska komedia.* Przełożył Edward Porębowicz. Wstęp i redakcja Mieczysława Brahmera. Przypisy opracowała Jadwiga Gałuszka. Okładkę, obwolutę i stronę tytułową projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Biblioteka Poezji i Prozy). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, wydanie I, str. 618, 2 nl.

Fromentin Eugène — *Dominik.* Przełożyła Hanna Olędzka. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 276, 4 nl.

Herodot — *Dzieje.* Z języka greckiego przełożył i opracował Seweryn Hammer. Przypisy przejrzał i uzupełnił Aleksander Krawczuk. Ilustracje wybrała Zofia Skulimowska. Oprawę projektował: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; tom I, str. 399, 1 nl; tom II, str. 378, 2 nl.

Homer — *Odyseja.* Przełożył Lucjan Siemieński. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Tadeusz Sinko. (Biblioteka Narodowa. Seria II. Nr 21). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959, wydanie VI; str. CXI, 1 nl, 356, 4 nl.

Marivaux Pierre, de — *Życie Marianny.* Przełożył Julian Rogoziński. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 640, 4 nl.

Mauriac François — *Genitrix.* Przełożył Zenon Wiktor. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 91, 1 nl.

Poezja

Lec Stanisław Jerzy — *Kpię i pytam o drogę.* Okładkę projektowała Teresa Stankiewicz-Chamielcowa. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 79, 5 nl.

Łukasiewicz Jacek — *Moje twoje.* Okładkę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 46, 2 nl.

Przyboś Julian — *Poezje zebrane.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 495, 1 nl.

Słobodnik Włodzimierz — *Ciężar ziemi.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 147, 1 nl.

Słonimski Antoni — *Nowe wiersze.* Opracował graficznie: Andrzej Heidrich. Portret autora rysowała Janina Konarska. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 32.

Szewczyk Wilhelm — *Zima boi się drzew.* Wiersze. Okładkę i ilustracje wykonała Urszula Broll. Katowice, „Śląsk", 1959; str. 57, 3 nl.

Proza

Anonimus — *Madame Solario.* Przełożyli: Zofia Kaczorowska i Tadeusz Sadowski. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub Interesującej Książki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 467, 1 nl.

Bajki murzyńskie. Tłumaczyli: Wanda Marokini i Jan Józef Szczepański. Obwolutę projektowała Zofia Darowska. Układ graficzny: Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 201, 3 nl.

Baranowicz Jan — *Ludzie i świątki.* Obwolutę projektowała Wanda Lange. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 268, 2 nl.

Biggers Earl Derr — *Za kurtyną.* Przełożyła Izabella Dąmbska. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. (Klub Srebrnego Klucza). Warszawa, „Iskry", 1959; str. 305, 3 nl.

Borowski Tadeusz — *Wybór opowiadań.* Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Jerzy Andrzejewski. Okładkę projektowała Hanna Wiśniewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 469, 1 nl.

Brandys Kazimierz — *Wspomnienia z teraźniejszości.* Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 619, 1 nl.

Brontë Charlotte — *Dziwne losy Jane Eyre.* Przełożyła Teresa Świderska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 505, 3 nl.

Brzezińska Jolanta — *Nieznajomi.* Przedmowę napisał Aleksander Rogalski. Okładkę projektował Romuald Bogaczyk. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydanie I; str. 136, 4 nl.

Cary Joyce — *Sama się dziwię.* Przełożyła Helena Seidlowa. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 339, 1 nl.

Filipowicz Kornel — *Po burzy.* Wydanie drugie rozszerzone. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 252, 4 nl.

Gomolicki Leon — *Ucieczka.* Obwolutę projektował Krystyn Zieliński. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1959, wydanie I; str. 165, 3 nl.

Gruszecka Aniela — *W słońcu.* Wydanie trzecie. Okładkę projektowała Bożena Kajanek. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 193, 3 nl.

Jarecka Gustawa — *Stare grzechy.* Wydanie I powojenne. Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. (Biblioteka Dwudziestolecia). Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 325, 3 nl.

Karczewska Wanda — *Odejście.* Obwolutę projektował Grzegorz Orłowski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1959, wydanie I; str. 152, 2 nl.

Kąkolewski Krzysztof — *Książę oszustów.* Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. (Klub Srebrnego Klucza). Warszawa, „Iskry", 1959; str. 286, 2 nl.

Mach Wilhelm — *Życie duże i małe.* Okładkę projektował Henryk Poulain. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1959, wydanie I; str. 196, 2 nl.

Otwinowski Stefan — *Julia.* Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 247, 1 nl.

Parandowski Jan — *Mitologia.* Wierzenia i podania Greków i Rzymian. Projekt tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie III; str. 397, 3 nl.

Rebreanu Liviu — *Bunt.* Tłumaczył Rajmund Florans. Okładkę projektował Piotr Zwoliński. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 501, 3 nl.

Remarque Erich Maria — *Kochaj bliźniego.* Tłumaczył Erwin Wolf. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 427, 1 nl.

Rolleczek Natalia — *Idylla.* Opowiadania. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 236, 4 nl.

Seghers Anna — *Siódmy krzyż.* Przełożyły: Maria Wołczacka i Janina Marecka. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 475, 3 nl.

Starowieyska-Morstinowa Zofia — *Dom.* Okładkę projektowała Bożena Kajanek. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 335, 3 nl.

Szelburg-Zarembina Ewa — *RZEKA KŁAMSTWA.* I. *Miasteczko aniołów.* Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 412, 4 nl.

Sztaba Zygmunt — *Puszka błękitnej emalii.* Okładkę projektował Andrzej Czeczoł. Katowice, „Śląsk", 1959, wydanie I; str. 339, 3 nl.

Ślisz Andrzej — *Patent na Polaka. Życie i działalność Wojciecha Kętrzyńskiego.* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. (Biblioteczka Niezapominajki). Warszawa, „Iskry", 1959; str. 109, 3 nl.

Webb Mary — *Otchłań ziemi.* Z angielskiego przetłumaczyli: Leonarda i Henryk Zbierscy. Okładkę projektowała Irena Jarzyńska. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydanie I; str. 367, 1 nl.

Wudzki Leon — *Kowale.* Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 318, 2 nl.

Listy, pamiętniki, wspomnienia

Bogdanowicz Marian Rosco — *Wspomnienia.* Tom I/II. Przedmowa: Antoni Knot. Przygotowanie do druku, przypisy, przekłady obcych tekstów: Jan Gintel. Obwolutę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; tom I str. XV, 1 nl, 585, 3 nl; tom II str. 522, 2 nl.

Jana Drohojowskiego wspomnienia dyplomatyczne. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 415, 1 nl.

Kolcow Michał — *Dziennik hiszpański.* Przełożył Stanisław Niewiadomski. Ilustracje z wydania radzieckiego. Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 676, 4 nl.

Kopczyński Bronisław — *Przy lampce naftowej.* Wspomnienia o dawnej Warszawie, Krakowie, wędrówkach z farbami, spotkanych ludziach. 1882—1952. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 478, 2 nl.

Westerplatte. Wspomnienia, relacje, dokumenty. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Zbigniew Flisowski. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. XXXIX, 1 nl, 297, 3 nl.

Satyra

Czarny Jan — *333 fraszki.* Obwolutę, stronę tytułową i ilustracje projektował Henri Poulain. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1959, wydanie I; str. 95, 1 nl.

Degler Witold — *Bez znieczulenia.* Ilustrował Henryk Derwich. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydanie I; str. 183, 1 nl.

Samozwaniec Magdalena — *Moja wojna trzydziestoletnia. Felietony. Na ustach grzechu. Wielki szlem. Maleńkie karo.* Ilustrowała Maja Berezowska. Obwolutę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie III; str. 413, 3 nl.

Mickiewicziana

Drobner Bolesław — *Mickiewicz jako socjalista.* Okładkę projektowała Barbara Szczerbińska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 73, 7 nl.

SZTUKA

Plastyka

Banach Andrzej — *O snach i nowej sztuce.* Esej. Układ graficzny i wybór ilustracji: Andrzej Banach. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 259, 3 nl.

Teatr

Stromenger Karol — *Przewodnik operowy.* Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 621, 7 nl.

FILOZOFIA

Kuczyński Janusz — *Chrześcijaństwo i sens życia.* Okładkę projektowała Krystyna Tarkowska-Gruszecka. Warszawa, „Wiedza Powszechna", 1959, wydanie I; str. 287, 1 nl.

RÓŻNE

Chłędowski Kazimierz — *Historie neapolitańskie.* Indeks opracowała Romana Steczowicz. Teksty obcojęzyczne przełożyła Anna Kotarska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 480, 4 nl.

Cziczerin Georgij — *Szkice z historii międzynarodowego ruchu młodzieżowego.* Tłumaczyła Zofia Dudzińska. Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 189, 3 nl.

Gadomski Jan — *Człowiek tworzy własny firmament.* Warszawa, „Iskry", 1959; str. 119, 1 nl.

Krauss Krzysztof, Szeliga Zygmunt — *Sprawa młodzieży robotniczej.* Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 110, 2 nl.

Lemnis Maria i Vitry Henryk — *Książka kucharska dla samotnych i zakochanych.* Ilustrował Jerzy Zaruba. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 288, 8 nl.

Rocznik Wrocławski. Tom II — 1958. Okładkę projektował Ryszard Gachowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959, wydanie I; str. 423, 1 nl.

CZASOPISMA

ROCZNIKI HUMANISTYCZNE. Tom VII, zeszyt 1. 1958. *O Juliuszu Słowackim. 1809—1959.* Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1959, wydanie I; str. 270, 2 nl.

W poprzednim numerze:

Zbigniew Bieńkowski: Wstęp do poetyki — *Stanisław Wygodzki:* Koncert życzeń — *Tadeusz Nowak:* Grzechotka. Przyśpiewka o ziemi — *Henry Miller:* Via Dieppe-Newhaven *(przełożył Zygmunt Łanowski)* — *Jerzy Kądziela:* Żeromski w Rapperswillu — *Salomon Łastik:* Sekret geniuszu pisarskiego.

Książka miesiąca: *Ryszard Zengel:* Niekochana.

Wśród książek: *Jan Wyka:* Poezja przedmieścia i teatr ludowy — *Jerzy Kwiatkowski:* Między Freudem a Ukrainą — *Anna Kamieńska:* W krainie jasełkowej — *Henryk Bereza:* W kręgu Schulza — *Stefania Podhorska-Okołów:* Dżungla czy oaza? — *Tomasz Łubieński:* Poszukiwania — *Janusz Maciejewski:* Nowa powieść Aleksandra Jackiewicza — *Włodzimierz Maciąg:* Kronika obyczajów — *Michał Głowiński:* Niby-krytyka — *Wojciech Natanson:* Wspomnienia Zygmunta — *René Śliwowski:* Zoszczenko — *Lech Budrecki:* „Inne głosy inne ściany".

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Rocznice — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *mb:* Przyszłość, która już się zaczęła — *Claude Roy:* Claude Lévi-Strauss albo w pogoni za pełnią człowieczeństwa *(przełożył Jerzy Lisowski)* — *Jan Prokop:* O poezji Chara — *Kalina Wojciechowska:* Powieść-dokument dzisiejszej Hiszpanii — Przegląd zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—.
Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 4318/c z dnia 25.7.59 r.
Nakład 5.000 egz. Druk ukończono we wrześniu 1959 r. W-73

Cena 10 zł

108657
18 V 76

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Juliusz Kaden-Bandrowski — Odnalezione fragmenty powieści · Maria Dąbrowska — Szczęśliwa istota · Leszek Kołakowski — Kapłan i błazen · Listy Witkacego do Romana i Stefanii Jaworskich · Przekłady z Williama Blake · Tadeusz Różewicz — Przerwany egzamin